

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RECHERCHE-CRÉATION EN CHSLD :
POUR UNE POIÉTIQUE DU QUOTIDIEN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN DANSE

PAR
ARIANE BOULET

MAI 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite tout d'abord remercier ma directrice de recherche Andrée Martin pour sa compréhension de mes motivations et intérêts de recherche, et pour m'avoir guidée avec justesse et intelligence à travers ceux-ci. J'aimerais aussi remercier la professeure Manon Levac de m'avoir accompagnée et appuyée tout au long de mes études universitaires, ainsi que la chercheure Anne Cazemajou pour les portes ouvertes sur le champ de l'explicitation.

Il m'est important de souligner l'importante contribution des gens ayant participé au terrain de recherche, soit le personnel et les résidents du CHSLD Providence Notre-Dame de Lourdes et plus particulièrement les récréologues Nathalie Lagüe et Maryse Grenier pour leur accueil et leur ouverture à recevoir un tel projet de recherche.

De tout cœur, merci aux danseurs Joannie Douville et Marc-André Goulet pour leur investissement et leur talent au sein d'une création si particulière. De la même manière, j'aimerais remercier les musiciens Gabriel Vignola, Hourshid et Mehrshid Afrakhteh, la costumière Marie-Christine Quenneville, et le répétiteur Georges-Nicolas Tremblay pour leur indispensable contribution au projet, ainsi que mon époux Eduardo Ruiz Vergara pour avoir assuré la tâche d'archivage photo et vidéo et pour son soutien inégalé dans la réalisation de cette recherche-crédation.

J'aimerais finalement remercier Gabriel Vignola et Marie Boulet pour le fin travail de relecture, de transcription et de correction du présent mémoire.

J'aimerais dédier ce mémoire à mes parents qui ont supporté la réalisation de ma maîtrise à tous les niveaux, et sans qui elle n'aurait pu être possible.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	
RÉSUMÉ.....	v
CHAPITRE I	
ÉTAT DE LA QUESTION.....	1
1.1 Motivations de la chercheure.....	1
1.1.1 Pourquoi créer en CHSLD.....	4
1.2 Problématique.....	5
1.2.1 La mise en scène du vécu ou le rapport à l'autre.....	7
1.2.2 Un art contextuel et peut-être relationnel.....	11
1.2.3 Un art en milieu de santé.....	14
1.3 Question de recherche et buts de l'étude.....	18
CHAPITRE II	
RECENSION DES ÉCRITS.....	20
2.1 Vie quotidienne et non ordinaire.....	20
2.1.1 Le vécu est subjectif.....	22
2.2 Perception du réel et quelques considérations sur la mémoire.....	22
2.2.1 La mémoire en collage, selon Pina Bausch.....	25
2.3 La distance à l'œuvre, ou son <i>aura</i>	26
2.3.1 L'expérience de la beauté.....	27
2.4 De la dialectique à l'intersubjectivité.....	30
2.5 L'espace catégoriel par empathie.....	32
2.6 Corporéité, rhizome et métissage.....	33

2.7 Identité et conception de l'idéal.....	35
2.8 L'enjeu de la dualité.....	36
2.9 L'ouverture à la sensation.....	37
2.10 L'œuvre comme moment de paysage.....	39
2.11 L'art et la vie.....	40
2.12 Et un cadre théorique.....	42
 CHAPITRE III MÉTHODOLOGIE.....	 44
3.1 Méthode.....	44
3.2 Outils de cueillette.....	46
3.3 Étapes de la recherche.....	46
3.4 Analyse des données.....	49
3.5 Considérations éthiques.....	50
3.6 Limites de l'étude	51
 CHAPITRE IV RÉSULTATS.....	 53
4.1 Mettre en scène le vécu.....	54
4.1.1 Les entretiens.....	54
4.1.2 Trois résidents, trois histoires.....	55
4.1.2.1 Mme Jean.....	55
4.1.2.2 Mme Lepage.....	56
4.1.2.3 M Bédard.....	56
4.1.3 Les propositions.....	57
4.1.3.1 <i>Beauté</i> , le tableau de Mme Jean.....	57
4.1.3.2 <i>Foi</i> , le tableau de Mme Lepage.....	59
4.1.3.3 <i>Amour</i> , le tableau de M Bédard.....	61

4.2 Créer en CHSLD.....	62
4.2.1 Un contexte sous l'emprise des enjeux du quotidien.....	62
4.2.2 Faire sa place, se rencontrer et se connaître.....	66
4.2.3 L'interprète qui sait sans savoir.....	67
4.3 Présenter un spectacle.....	68
 CHAPITRE V	
DISCUSSION.....	70
5.1 Introduction : D'une dualité.....	71
5.1.1 Vers une rencontre.....	74
5.2 Pour une poétique du quotidien.....	75
5.2.1 Le rapport à l'intime.....	76
5.2.2 Leur portrait.....	78
5.2.2.1 Le travail du littéral.....	78
5.2.2.2 Donner envie.....	79
5.2.2.3 En peinture.....	80
5.2.3 L'espace du créateur.....	82
5.2.3.1 L'utilisation des thèmes.....	83
5.2.3.2 L'exemple de <i>Beauté</i>	84
5.2.3.3 L'exemple de <i>Foi</i>	85
5.2.3.4 L'exemple de <i>Amour</i>	87
5.2.3.5 Une chronologie en collage.....	88
5.3 Pour un quotidien poétique.....	91
5.3.1 De l'engagement au rituel.....	91
5.3.1.1 De la foi dans la création.....	92
5.3.1.2 La messe comme activité culturelle?.....	93
5.3.1.3 L'œuvre comme événement.....	94
5.3.1.4 La valeur de l'engagement.....	96
5.3.2 Ce que peut transformer le corps dans l'espace.....	99
5.3.2.1 Par empathie kinesthésique.....	101
5.3.3 Être ensemble.....	103
5.3.3.1 Créer un événement commun et partageable.....	103
5.4 Vers une co-présence.....	105
5.4.1 La danse comme jeu.....	106
5.4.1.1 L'amour comme reconnaissance.....	107
5.4.2 Le jeu de l'interprète.....	108
5.4.2.1 Le corps comme poétique.....	112
5.4.2.2 Les danseurs comme corps de la rencontre.....	114
5.4.3 La sensation, l'image, le paysage : quelques moments d'ouverture.....	117
5.4.3.1 La beauté dans la nuit.....	119

5.4.3.2 L'œuvre ouverte.....	120
5.4.4 L'œuvre comme espace de rencontre.....	123
5.4.4.1 Positionner l'individuel dans le collectif.....	124
CHAPITRE VI	
CONCLUSION.....	128
6.1 Résumé des résultats de l'étude.....	128
6.2 La pertinence et les ouvertures possibles de l'étude.....	130
APPENDICE A	
EXTRAIT D'ENTRETIEN D'EXPLICITATION FAIT À ARIANE BOULET PAR ANNE CAZEMAJOU.....	132
APPENDICE B	
LES ENTRETIENS AVEC LES RÉSIDENTS.....	147
B.1 Mme Jean, pour <i>Beauté</i>	147
B.2 Mme Lepage, pour <i>Foi</i>	159
B.3 M Bédard, pour <i>Amour</i>	174
APPENDICE C	
L'ENTRETIEN AVEC LES DANSEURS.....	187
APPENDICE D	
LES TEXTES DES DANSEURS.....	196
APPENDICE E	
COMMENTAIRES DES SPECTATEURS DE L'EXTÉRIEUR.....	198
E.1 Marie Mougeolle.....	198
E.2 Andréa de Keijzer.....	199
E.3 Anne-Marie Guilmaine.....	201
E.4 Catherine Lavoie-Marcus.....	204
APPENDICE F	
L'ENTRETIEN AVEC LA RÉCRÉOLOGUE.....	207
BIBLIOGRAPHIE.....	211

RÉSUMÉ

C'est à partir du besoin de donner du sens à ma profession de praticienne en danse, et de l'intérêt pour le rapport dialectique à l'œuvre, que j'ai souhaité par la présente recherche-crédation à caractère poétique et heuristique comprendre, comment faire une œuvre chorégraphique à partir du vécu singulier et subjectif de spectateurs provenant d'un milieu spécifié, et leur offrir cette œuvre dans leur milieu de vie. C'est avec ce sujet de recherche, ainsi qu'avec le besoin personnel et professionnel de la mise en valeur d'une poétisation du *quotidien* et du *vécu*, que j'ai choisi de réaliser la création de la présente recherche au CHSLD Providence Notre-Dame de Lourdes, centre d'hébergement et de soins de longue durée. Après avoir fait des entretiens avec trois résidents pour connaître des éléments de leurs histoires, j'ai créé trois tableaux aux thèmes *Beauté*, *Foi* et *Amour* avec deux danseurs professionnels et trois musiciens à même le milieu de vie. Nous avons finalement présenté ces tableaux dans le CHSLD sous la forme d'un déambulateur.

Avec un triple cadre conceptuel s'articulant autour du *vécu*, de la *distance* à l'œuvre et du *paysage*, j'ai poursuivi les objectifs de découvrir de nouveaux outils pour répéter et créer une œuvre chorégraphique dans un milieu extérieur au studio de danse, particulièrement quant à l'influence qu'a la réception des spectateurs au quotidien sur les choix chorégraphiques; d'observer le rapport du spectateur à l'œuvre qu'il a initiée, dans la perspective d'un rapport de soi à soi pour lui; et de proposer une expérience esthétique à l'extérieur du milieu artistique pour observer comment l'œuvre permet la rencontre et la relation.

Dans le besoin renouvelé de comprendre ce que ma pratique peut offrir à l'autre, la construction de l'œuvre a révélé l'importance du rapport à l'intimité, du portrait comme type de tableau où peuvent se reconnaître le sujet et le créateur, entre autres par le travail du littéral développé sur le terrain, ainsi que l'utilisation des thèmes et du collage comme espace privilégié du créateur. Aussi, le terrain de recherche a révélé une dimension importante de la création en milieu de santé. Entre autres, les résultats de recherche démontrent une importance de l'engagement sur le long terme et de la foi au processus de création, ainsi que de la valeur de l'œuvre comme événement pour l'être ensemble. Finalement, on constate en partie ce que peut transformer le rapport au corps et à l'espace que permet le médium de la danse, entre autres par l'empathie kinesthésique. L'analyse de ces résultats de recherche propose la co-présence comme permission de rencontre sensible générée par le corps intuitif des danseurs et par les choix chorégraphiques.

Mots clefs : Création, danse, poétique, poétique, milieu de santé, vécu, quotidien, distance à l'œuvre, dialectique, intersubjectivité, empathie, espace catégoriel, paysage, beauté, événement, rencontre, co-présence.

CHAPITRE I

ÉTAT DE LA QUESTION

Dans le cadre de la recherche-création qui constitue le présent mémoire, il importe d'abord de présenter les motivations ayant amené le sujet de l'étude, puis son contexte. Je me présenterai donc comme artiste chercheure pour tenter de nommer les éléments ayant fait émerger la question de recherche, et ensuite présenter la problématique depuis un angle élargi.    la suite de la problématique seront exposés la question et les buts de la recherche.

1.1 Motivations de la chercheure

Dans la vie comme dans l'art, j'entretiens une fascination pour la contradiction et le contraste. D'observer les gens tenir des discours contradictoires me plait, de sentir la faim comme essentielle à la satiété, le plein impossible à percevoir sans le vide et la lumière sans l'obscurité, l'énergie sans la fatigue, la présence sans l'absence, l'échec sans la réussite, la tendresse sans la violence... Ces éléments polarisés de la vie m'ont amenée à développer un intérêt artistique pour la dualité. On arrive souvent à identifier à partir de la limite,    partir de ce qui n'est pas. Le contraste, si prenant et efficace en création, utilise cette tension créée par deux pôles pour produire une sensation. Que l'on pense aux couleurs en peinture, à la résolution de tensions sonores en musique, au conflit au théâtre, ou alors aux variations dynamiques en danse, le contraste met en valeur ses pôles opposés en créant un duo tension-résolution. Celui-ci nous ramène aux grandes dualités/complémentarités du bien et du mal, de l'homme et de la femme, du corps et de l'esprit, qui souvent provoque l'émotion et même la catharsis. Cette situation de deux choses qui s'opposent mais ne peuvent exister l'une sans l'autre m'amène à parler de dialectique et de dialogique, présentes dans la sensation à l'origine de mon intention de recherche. Plus particulièrement, la polarité qui l'a fait naître

est celle de la relation acteur/spectateur, qui dans la vie peut s'inscrire au sein d'une même personne, et en art se scinde en deux identités construites¹. Dans ma propre vie, j'ai été marquée par les sensations d'être actrice et spectatrice de mon quotidien. Ces sensations se traduisent chez moi par des états distincts: (pro)active et contemplative, présente et divergente, etc... Ces états m'ont définie et je les définis à mon tour, mettant en place le besoin de trouver un équilibre entre une empathie et une adaptabilité à l'autre (spectatrice de ma vie), et une posture de l'intérieur, « gravitaire », et *pleine jusqu'à la peau* (actrice de ma vie).

À l'image de cette sensation intime, je souhaite dans ma vie professionnelle donner du sens à ma pratique en offrant par l'œuvre d'art l'occasion au spectateur d'être celui de sa propre vie. J'ai toujours eu un malaise, comme spectatrice, devant les œuvres du spectaculaire, ne comprenant pas pourquoi on nous présente tant de propositions (essentiellement télévisuelles, littéraires et cinématographiques), qui traitent de sujets ou d'événements si éloignés de ce que nous vivons dans nos vies. Malgré ma compréhension de cette manière de vivre par situation, histoires et personnes interposées et par son aspect métaphorique, je sens qu'on nous présente essentiellement par la narrativité une autre vie, éloignée de notre quotidien : meurtres, aventures, situations de bonheur et de malheur exceptionnels, histoires rocambolesques. Sans nier l'importance de l'imaginaire et du fantastique, il grandit en moi un malaise inexplicable lorsque j'assiste à trop de présentations touchant ce que vivent une minorité de la population, ou personne du tout.

Quoiqu'il m'apparaisse clairement que d'autres types de réalités éloignées de la mienne soient d'un grand intérêt, mes expériences de spectatrice les plus importantes sont celles qui m'ont offert une expérience sensible (émotive ou corporelle), me permettant d'entrer dans mon propre vécu par une nouvelle porte. À partir d'une expérience de spectatrice en particulier, j'ai pu définir cet intérêt de recherche. Il s'agit d'une rencontre avec une toile de Frida Khalo : *Hospital Henry Ford* (1932).

¹ Quoique consciente de la dynamique triangulaire auteur-œuvre-spectateur soutenue par, entre autres, la théorie des trois *intensios* d'Umberto Eco (1994), je parle ici de la sensation motivant mon intérêt de recherche, qui est de l'ordre de la dualité.

Cette toile, vue lors d'une rétrospective de l'artiste², expose Frida couchée dans un lit d'hôpital, au milieu d'une plaine vide, des taches de sang sous la région du bassin. Au loin, une ville, et autour d'elle des symboles (fœtus, bassin féminin vide, fleur, escargot à la forme phallique) qu'elle semblait tenir par des fils rouges, mais qu'elle laisse aller au moment de cette image autobiographique. Exposant dans cette toile une situation vécue, Khalo l'a esthétisée d'une façon si personnelle qu'elle m'a permis, à partir de la sensation qu'elle évoque, de me rattacher à mon propre vécu. Ayant moi-même vécu la problématique de l'infertilité, j'ai pu entrer de façon sensible dans cette expérience qui m'appartenait, me permettant de me l'approprier davantage à travers la toile³. C'est à partir de cette constatation que j'ai souhaité aborder la création à partir d'éléments du vécu quotidien, d'un milieu auquel le spectateur appartient.

Mon intérêt pour le quotidien s'est aussi consolidé par certaines expériences de ma pratique artistique. Au sein de la compagnie *Je suis Julio* que j'ai fondée en 2009, j'ai d'abord créé en collectif deux pièces *in situ* qui ont été présentées à Montréal et à l'étranger. *Tabula rasa* (2009) et *Chroniques d'une saison* (2010) traitent toutes deux de la transformation de l'individu par les lieux et le contexte social qui le construit, et retransmettent par le spectacle vivant la trace laissée par son passage. Inspirées de la puissance symbolique des artefacts comme point d'ancrage mnémonique, nous y avons abordé le rapport aux lieux habités. Nous souhaitons, en misant sur la participation active du public, renouveler le regard que pose le citoyen sur sa ville et donner à voir comment, par la mémoire du corps vivant, les endroits nous ont transformés, ont transformé notre perception de nous-mêmes et, inévitablement, ont modifié notre relation à l'autre. Ces expériences furent un premier pas quant à mon intérêt pour la réception du spectateur, parce qu'elles m'ont permis d'observer la réaction d'un public involontaire, passant, recevant sans attentes un spectacle qui transforme les lieux du quotidien et les paysages qui le composent. À cela s'ajoutait la rencontre avec le spectateur, rencontre directe et ouverte à l'échange. Suite à ces deux créations *in situ*, j'ai créé en solo deux pièces pour l'espace scénique et une

² Musée des beaux-arts de l'Ontario, automne 2012.

³ Explication complète de cette expérience en annexe (voir appendice A).

performance de longue durée en extérieur, inspirées par le vécu des interprètes ; et du mien le cas échéant. *Le Cerf, ou moi qui cède à l'espace* (2011-2013) est un film né de l'image d'un corps nu dans une plaine enneigée. À travers cette œuvre, je me suis sentie vide et pleine, claire et obscure, froide et chaude. C'est à partir de ces sensations et des contradictions qui me constituent que j'ai voulu proposer un regard intrusif dans mon intimité, traitant le corps comme un paysage et cartographiant mes sens. J'ai ensuite créé *MA Rosa* (2012), prenant comme matière à l'œuvre, cette fois, le vécu de l'interprète sur scène. J'ai voulu exprimer, à travers mes yeux et mes impressions, le deuil de la mère de l'interprète principal de *MA Rosa*. À partir de ma sensation anticipée de perdre ma propre mère et de son expérience, je mis en scène l'interprète dans sa propre expérience; ici réinterprétée. Finalement, *La marche nuptiale* (2013), performance de longue durée sur la notion de frontière, est une marche de soixante-douze (72) kilomètres effectuée par mon mari et moi-même, à partir de notre maison à Montréal jusqu'à la frontière canado-américaine. Mon mari, d'origine colombienne, était alors en attente du verdict de sa résidence permanente canadienne, qui s'est étendu sur presque deux ans. La performance est ainsi née de ma peur d'être séparée de lui, ainsi que de la dérive obligée par les frontières imposées. Partant d'une semence intime et la nourrissant de couches politiques et sociales, j'ai souhaité transformer cette matière concrète et singulière en matière esthétique, se laissant observer et recevoir par un public qui m'a souvent dit qu'il pouvait s'y reconnaître, ou, au contraire, pas du tout. De cette « honnêteté » - en quelque sorte documentaire - exposée dans la pièce, une forme de polarité naît de la réception. C'est à partir de là, et de l'intérêt omniprésent pour les notions de frontière, de carte, de contraste, et de paysage que je me suis intéressée en définitive au vécu du public comme matière à la création.

1.1.1 Pourquoi créer en CHSLD

À ces créations s'ajoute une expérience importante, celle où j'ai performé dans les salles d'attente et de soins des hôpitaux du CHUM (Centre hospitalier de l'Université de Montréal). D'amener la danse dans un milieu où les gens doivent rester sur place, et souvent attendre, m'a permis d'observer la richesse de cette expérience pour eux, toute différente de l'expérience esthétique en milieu artistique. J'ai eu l'impression d'une réception moins cognitive et empreinte de jugement esthétique, et plus corporelle. J'ai compris au fil de ces

expériences qu'un de mes mandats professionnels serait de proposer une expérience esthétique à l'extérieur du milieu artistique, pour ainsi aller à la rencontre du spectateur. L'intérêt initial de cette recherche-crédation pour le vécu du spectateur ainsi que pour la relation à celui-ci aurait pu se déployer dans un autre contexte que celui du CHSLD (Centres d'hébergement de soins de longue durée). Le choix de me diriger vers une institution du réseau de la santé est né de mon expérience au CHUM, mais aussi d'une rencontre avec la récréologue Nathalie Lagüe, qui m'a accueillie au CHSLD Providence Notre-Dame de Lourdes où a eu lieu notre recherche-crédation. Sa vision de l'intégration des arts en milieu de santé correspondait à mes questionnements quant à la création en contexte non-artistique et au rapport intime et engagé avec le spectateur⁴. Finalement, intéressée par la mise en scène du vécu du spectateur, j'ai eu l'intuition que de travailler avec des personnes âgées permettrait la rétrospective et l'invitation au souvenir.

1.2 Problématique

L'impression initiale de la double présence actrice/spectatrice, ainsi que le besoin de comprendre comment donner du sens à ma pratique de façon personnelle, ont défini et ficelé mon intérêt pour la réception de l'œuvre d'art, et plus particulièrement pour une expérience artistique sensible et intime permettant au spectateur une relation renouvelée à son propre vécu. Quoique l'intérêt pour la mise en scène du vécu, pour *l'in situ* et pour le rapport entre intime et collectif ait été exploré lors de mes cinq années de création, la poursuite d'études supérieures m'a obligée à me pencher sur les besoins n'ayant pas été comblés au sein de ma pratique. Dans un contexte montréalais où, quoique beaucoup plus soutenue qu'ailleurs, la danse contemporaine évolue avec peu de moyens et n'arrive pas à rejoindre un large public, je me demande ce que la pratique artistique, et plus particulièrement la mienne, a à offrir. Elle m'a nourrie et construit comme individu, sans aucun doute. Mais la poursuite de cette pratique, le travail de création en studio puis en salle de spectacle, la recherche de fonds majoritairement publics, les ressources humaines et matérielles engagées dans la production, la diffusion et la tournée, tout cela crée en moi un malaise quant à la nécessité de cette pratique, ou plutôt quant à sa valeur, d'un point de vue collectif. Malgré l'inutilité de la

⁴ Voir l'entretien tenu avec elle en annexe (voir appendice F).

création, au sens marchand du terme, comment envisager son importance fondamentale, sa valeur existentielle ? Effectivement, pour en faire un métier et non seulement une pratique personnelle ou un loisir, j'ai besoin de sentir que ma pratique artistique ne nourrit pas que moi, mais aussi quelqu'un d'autre, un spectateur. Bien honnêtement, la poursuite de mon projet de mémoire aura répondu à un manque, celui de donner du sens à ma pratique dans ce qu'elle a à offrir à l'autre.

Suite à cette brève incursion dans la problématique entourant mes intérêts de recherche, je pose ainsi mon sujet de recherche : L'esthétisation du vécu singulier d'un individu comme matière à la création d'une œuvre chorégraphique, réalisée dans son milieu de vie. L'espoir qui s'y rattache est que son rapport à l'œuvre (ou à la frontière entre lui et l'œuvre), permette d'ouvrir son *espace catégoriel*, c'est-à-dire d'élargir et d'approfondir son rapport de soi à soi (voir sect. 2.5).

Ainsi, mon objet de recherche s'articule en trois étapes : 1) L'immersion dans un milieu de vie spécifié, le CHSLD, et la rencontre avec les futurs spectateurs pour recueillir leur description d'éléments de leur vécu ; 2) La création élaborée en leur présence à partir de certains de ces éléments mis en perspective par mes choix esthétiques ; 3) La présentation de l'œuvre prioritairement à ces mêmes spectateurs.

Que la vie continue, que le soleil se lève tous les jours, que je sois moi-même, la même personne, aujourd'hui comme hier, sont des événements qui relèvent, pourrait-on dire, du miracle. (...) L'ordinaire doit être réévalué et considéré comme source d'étonnement philosophique et d'émerveillement esthétique. Partant de ce constat, il m'a paru nécessaire d'interroger cet éternel lieu commun du contraste entre l'art et la vie, pour cerner au plus près l'hypothèse d'un rapport de continuité entre la production esthétique et les pratiques de la vie. (Formis, 2010, p. 8)

C'est à partir de l'intérêt de faire de l'extraordinaire de l'ordinaire, et de l'extra-quotidien du quotidien - et vice versa - que je me suis intéressée au vécu des personnes âgées dans une intimité partagée entre eux (spectateurs), moi et les interprètes (acteurs). À cause de la particularité de mon objet de recherche, je tiens à expliciter son contexte élargi, au delà de l'aspect personnel de ma problématique, à partir de trois aspects : la mise en scène du vécu, l'art contextuel et l'art en milieu de santé.

1.2.1 La mise en scène du vécu ou le rapport à l'autre

La mise en œuvre du vécu, de l'intimité ou du quotidien n'est pas nouvelle. Que l'on pense à Marcel Duchamp et à son urinoir (1917), à Boltanski et ses œuvres tentant de protéger la réalité contre l'oubli et la mort (1974), ou à Pierrick Sorin et ses « auto-filmages » du réel, d'une banalité reconnaissable par tous (1988). On comprend ainsi l'analyse de Robert Filliou (1960) : « L'art est un moyen de rendre la vie plus intéressante que l'art » (Maison Rouge, 2004, p. 25). Cette mise en valeur du vécu « réel » dans l'art semble tenir d'une réitération d'éléments de la vie qui échappent aux états tournés vers la productivité ou l'efficacité : le quotidien, le couple, le rapport à soi, à l'autre, au corps, au monde (Maison Rouge, 2004). Ces éléments sont justement ceux qui ressortent de l'expérience de terrain et d'entretiens avec les résidents du CHSLD. Cette section se veut donc être un recensement de quelques exemples d'artistes ayant mis en scène le vécu.

Sophie Calle⁵, artiste qui fictionnalise son propre « réel » dans une recherche de l'authentique et de l'exposition de soi, justifie l'utilisation du vécu en art pour assurer sa propre réalité.

Le journal intime devient, au travers des « histoires vraies » de Sophie Calle, un kaléidoscope où miroitent les multiples facettes de la réalité. Mais tandis que la vérité dite scientifique est elle-même désormais indexée à la relativité, l'authenticité semble devenir d'autant plus objet de doute pour notre époque contemporaine. La disparition de la croyance en la vérité tend alors à être comblée par l'assurance de notre propre réalité : Je suis, j'existe. (Sauvageot, 2007, p. 175)

Aux yeux de Calle, la réalité se veut vérité en accordant primauté à la subjectivité. C'est-à-dire que le terme « réalité » est ici employé de la même façon que « vécu » chez Pierre Vermersch (2012). Il n'est pas que factuel, il implique la perception subjective des faits.

Le réel n'est pas la réalité. Celle-ci est l'horizon où le monde prend sens, alors que le réel est un impossible déjà réalisé. Le réel dans cet essai s'appuie sur la catégorie du même nom chez Lacan, mais sa définition est précisément circonscrite au niveau du corps pensé dans le passage entre l'insistance du vide et la consistance du trait. Je situe le réel avant l'instauration symbolique, avant l'émergence du signifiant et sa prise par le langage. (Moralès, 2010, p. 9)

⁵ Née à Paris en 1953, Sophie Calle est une artiste autodidacte qui vers les années 2000 réalise des œuvres de tout genre, autofictions d'un soi exposé, reality show, journaux intimes, confessions, photographies, performances. On lui attribue le style d'« art intimiste ». (Sauvageot, 2007)

Selon Moralès (2010), « l'écriture du réel » n'est envisageable que par la voie esthétique. Elle est en fait une voie possible ouvrant à l'expérience du réel (p. 57). Le réel correspond ici à ce qu'Andrieu nomme le *corps vivant*, en ce qu'il est lié au corps propre⁶ (p. 57). Il se poserait avant le sens, avant le symbole, avant l'imaginaire, c'est-à-dire avant la conscience qu'implique et sous-entend le vécu. Le réel correspondrait ainsi au « corps ». Le fait que l'homme « consiste en un corps est ce qu'il y a de plus certain » (p. 62), alors que la réalité qui correspondrait à « j'ai un corps » impliquerait tout ce qui dépasse, et se voit dans un miroir (p. 62) : le désir, le manque, la foi, l'amour.

La question du réel et de la mémoire (voir sect. 2.2) fait aussi penser à Proust et à sa fameuse madeleine⁷. « Il a été le premier à poursuivre logiquement un dessein du même ordre, et sa technique toute entière est liée à la redécouverte par le souvenir de la réalité perdue » (Auerbach, 1968, p. 537). Proust positionne son narrateur comme *je* engagé, qui colore l'action par sa sensibilité propre. En dégagant la nature intime d'un événement, il vise l'objectivité (p. 537). Une objectivité singulière tendue par la perche d'une description impressionniste, où l'on sent à la fois l'objet et la perception du narrateur de l'objet.

Dégagée de ses divers attachements d'autrefois, la conscience voit en perspective les strates de son propre passé et leurs contenus : elle confronte ceux-ci les uns avec les autres, elle les libère de leur continuité temporelle aussi bien que de l'étroite signification qu'ils semblent avoir lorsqu'ils sont liés à un moment particulier. Sur ce point la conception moderne du temps intérieur se confond avec l'idée néo-platonicienne selon laquelle le véritable prototype de l'objet se trouve dans la conscience de l'artiste; dans ce cas d'un artiste qui, bien que présent dans l'objet, s'est détaché de lui en tant qu'observateur et fait face à son propre passé. (Auerbach, 1968, p. 538)

De la même manière, Georges Perec (1989) raconte dans *l'infra-ordinaire* l'habituel de nos vies à partir du postulat que notre corps, notre espace, notre vie existent dans ces choses communes. Il se pose la question : « Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste,

⁶ « Le corps propre possède alors, pour l'égo qui lui appartient, ce trait distinctif, unique en son genre, qu'il porte en soi le point zéro de toutes ces orientations. » (...) Cette impossibilité de se percevoir entièrement est scellée dans ce qu'est le corps propre. (...) L'extériorité indique que le « ici » du corps se constitue à partir d'un « là-bas », lieu où se reflète l'image. (Moralès, 2010, p.30-32)

⁷ « Dans le premier chapitre de *Du côté de chez Swann*, le goût d'une petite madeleine trempée dans du thé, par un morne soir d'hiver, suscite dans la personne du narrateur un intense sentiment de plaisir qui reste d'abord indistinct. [...] Il comprend que son plaisir vient d'un souvenir. » (Auerbach, 1968, p. 537)

tout le reste, où est-il? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire? » (p. 11). Entre autres, Perec y répond en décrivant tout ce qu'il voit de graffitis, couleurs, numéros de portes, de gares, de métros, ou en recensant « Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables » (p. 33), ou encore par la « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze » (p. 97). L'intérêt d'autant de banal? La mise en relief de tous ces individus sur un même sujet. La multiplicité; et pas uniquement celle de la carte postale. Ou alors, comme dans ce passage, la redécouverte de lieux ou de choses :

Le bureau sur lequel j'écris est une ancienne table de joailler, en bois massif, munie de quatre grands tiroirs, et dont le plan de travail, légèrement déprimé par rapport aux rebords, sans doute pour empêcher que les perles qui jadis y étaient triées ne risquent de tomber par terre, est tendu d'un drap noir d'une texture extrêmement serrée. (Perec, 1989, p. 107)

Sophie Calle, elle, soigne la vie par la fiction, par la distance et le recueillement. Comme si son identité se trouvait dans la distance entre sa réalité et sa représentation, sa description minutieuse, détaillée. Comme si cette distance lui permettait de mieux revenir à sa vie. À cet effet, elle banalise l'extraordinaire et sublime le banal. « Ses autobiographies rivées à la construction d'elle-même, en tant qu'auteur et personnalité, constituent un gigantesque autoportrait qui fonctionne par *flashes*, comme une affirmation de soi séquentielle. » (Sauvageot, 2007, p. 176). Cette affirmation de soi « en collage » est engendrée par son regard sur la réalité, non linéaire et même moins narratif que la narrativité même. Les événements du quotidien se suivent mais ne se suivent pas conséquemment, de façon à ce qu'un spectateur puisse y identifier un « sujet », une « morale ». Comme le soutient fermement Formis (2010), « Ce n'est pas en se faisant spontané que l'art rejoint la vie, mais c'est en demeurant artificiel qu'il révèle les traits artificiels de la vie elle-même » (p. 19). Que Sophie Calle raconte ses histoires et guette celles des autres par narcissisme ou pas, « chacun y teste mentalement des soi possibles dont l'intériorisation est assurée par la charge affective » (Sauvageot, 2007, p. 185). Car le spectateur d'œuvres est en quête d'expériences intersubjectives pour enrichir son identité et son imaginaire de nouvelles

sensations, perceptions, de nouvelles possibilités de rencontre avec soi et avec l'autre, « d'autant plus significantes qu'elles sont exprimées de manière symbolique » (p.184).

Annie Ernaux a considérablement nourri cette valeur de l'expérience intersubjective par « l'écriture de soi » (Bajomée et Dor, 2011). Dans ses publications, « elle s'expose et accepte un pacte de véracité avec son lecteur » (p. 7). Par une mise ensemble de souvenirs, de détails, de bribes de conversations, elle promet une « mise en continuité et en contigüité de l'étoffe de la vie » (p. 7). « Les écrits d'Ernaux sont témoignages singuliers sur l'impasse intime du décalage social et questionnement sur l'entrelacement du personnel et du collectif » (p. 8). Il y a dans ses écrits un entrecroisement entre le très personnel et le sens commun, le partageable.

Il s'est installé sur deux places, les jambes de biais, allongées. Il sort de sa poche une pince à ongles et s'en sert, regardant après chaque doigt traité la beauté produite, en étendant la main devant lui. Les voyageurs autour font mine de ne pas voir. Il semble posséder une pince à ongles pour la première fois. Heureux avec insolence. (Ernaux, 1993, p. 14)

Cet extrait de *Journal du dehors* démontre différentes catégories de vécu (Vermersch, 2012), et plus particulièrement celles qui nous intéressent : Le fait (l'autre), observé, – les jambes allongées, la pince à ongles, la main étendue devant lui – et son action mentale, sa perception – la beauté produite, l'impression de posséder une pince à ongles pour la première fois, son bonheur. C'est ce dialogue entre l'extérieur et l'intérieur, entre l'autre et moi, qui m'intéresse dans la mise en scène du vécu de l'autre.

Les démarches de Sophie Calle, Annie Ernaux, Georges Perec et Proust semblent toutes tenir de l'exposition du vécu personnel en matière esthétique, et visant le partage d'une réalité commune, ou la redécouverte de réalités personnelles. Entre autres par l'intimité, le banal, l'autoportrait, l'artiste peut peut-être enrichir l'identité et l'imaginaire du spectateur par expérience intersubjective (voir sect. 2.4).

Loin d'être un objet perçu, l'expressivité du corps ne peut être reconnue indépendamment du sujet percevant. Elle ne vaut que par la relation qu'elle établit. Le corps est inscrit dans un système culturel qui lui donne sa signification. (...) Le corps de l'acteur n'a d'autre pouvoir d'expressivité que celui qu'il reçoit dans sa relation au spectateur et des projections imaginaires qu'il provoque. Sur la scène du théâtre, le corps n'est pas exposé : il est en acte et cette activité est de l'ordre du poétique. » (Caune, 1996, p. 206-207)

La question identitaire maintes fois posée par bon nombre d'artistes est, dans le corpus d'œuvres ici étudié, généralement tournée à partir d'un *je* autobiographique, et plus rarement à partir du *je* de l'autre comme dans la présente recherche-création. La question se pose donc : Quelle est la valeur de la mise en scène du vécu d'un autre pour le lui réoffrir transfiguré par la suite, si tout l'intérêt se trouve dans le partage des *soi* personnels? C'est entre autres pour répondre à cette question qu'a été fait le choix d'esthétiser le vécu du spectateur dans le cadre de la création ici étudiée.

1.2.2 Un art contextuel et peut-être relationnel

L'intérêt de créer à partir et dans la vie quotidienne m'a amenée à collaborer avec le CHSLD Providence Notre-Dame de Lourdes. De façon encore plus spécifique que ce que propose la danse *in situ*⁸, qui est « une proposition esthétique de nature critique » (Ardenne, 2002, p. 16), créée spécifiquement pour son site d'accueil, ce qui est amené dans le cadre de la présente recherche-création traite d'une intrication encore plus grande de la création directement avec un contexte.

Le site est à la fois lieu de création et de présentation. Construite et pensée pour un espace en particulier, unique à un site, une même pièce ne peut à ce titre être jouée ailleurs que là où elle a été créée. Celle dont la caractéristique est d'être davantage tournée du côté du performatif peut poétiser l'espace public, ou encore être revendicatrice, engagée, citoyenne. S'insérant davantage dans l'espace public, il s'agit ici d'intervenir, de poser une action, de s'infiltrer. L'espace public est aussi un support à la création puisqu'il en est le sujet. (Massiani, 2011, p. 48)

Bien que le présent sujet de recherche implique les caractéristiques de la danse *in situ* décrites par Massiani, il s'inscrit plus largement non seulement dans son site d'accueil, mais bien dans ses composantes contextuelles. Le contexte, c'est « l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait » (Ardenne, 2002, p. 17). Ce que Paul Ardenne (2002) nomme l'art contextuel, c'est une création qui s'ancre dans les circonstances et qui compose, tisse avec la réalité. La réalité est un intérêt premier de l'art contextuel. Non pas dans une visée

⁸ « La danse *in situ* est issue de deux démarches qui globalement la caractérisent et la divisent en deux courants distincts. La première démarche est celle du Land Art, consistant pour l'artiste à sortir des ateliers, à investir la nature ou le milieu urbain et d'y créer. De la même manière, la danse *in situ* peut avoir la particularité d'investir la ville ou la nature, comme le conçoit Buren (1998), de s'en inspirer, de créer avec, pour et contre. La deuxième démarche est celle de la danse postmoderne qui, nous l'avons vu précédemment (p. 36-37), en sortant des studios et du théâtre, c'est-à-dire du contexte traditionnel et conventionnel occidental, a fortement influencé et incité les chorégraphes à élargir le champ de la danse à celui de la performance. » (Massiani, 2011, p. 47)

représentative des réalistes par exemple, mais bien dans ce que Paul Ardenne nomme le mode de la *coprésence*, où « l'œuvre d'art est directement connectée à un sujet relevant de l'histoire immédiate » (p. 16). L'art contextuel est donc un art qui prend en charge, ou qui prend la charge de la réalité, en s'insérant dans le tissu du monde concret et ce qui le compose de façon événementielle, circonstancielle, quotidienne. « Loin de n'être qu'une illustration et une mise en figure des choses, loin de ne parler que de lui-même, dans une démarche tautologique, loin de faire de l'idéal sa religion, l'art s'incarne, enrichi au contact du monde tel qu'il va, nourri pour le pire ou le meilleur des circonstances qui font, défont, rendent palpables ou moins palpables l'histoire. » (Ardenne, 2002, p. 18). Quand on dit que l'art contextuel se tisse avec la réalité, c'est justement ce travail avec les circonstances du réel, n'appartenant pas au concept, à l'idéal, à l'idée, mais à ce qui compose une situation concrète. C'est aussi ce qui composera le travail en CHSLD : imprévisible, changeant, incontrôlable, ce milieu de vie n'est pas pensé en fonction de la création. Il faudra tisser avec ce qui le compose au quotidien.

Ce que revendique l'art contextuel se rapproche en plusieurs points de mes motivations de recherche : le sens de sa pratique, mais surtout le sens en dehors de moi, ce qu'elle a à offrir aux autres. Désintéressé de l'art pour l'art et de l'idée d'une autonomie de celui-ci, l'artiste qui s'intéresse à la mise en valeur de la réalité brute est peut-être revenu de la tentation de l'idéal ou du formalisme, nous dit Ardenne (2002), mais son attention atteste d'une prise de position résolue quant à l'art, de « déserrer le périmètre sacré de la médiation artistique » (p. 10). « Refusant toute forme de simulacre, il valorise dans la foulée la notion de présence active et des pratiques d'art anti-idéalistes, accomplies dans l'immédiateté, au cœur de l'univers concret. » (Ardenne, 2002, p. 17). Il devient acteur du contexte où il évolue, impliqué, plus social que retranché en studio. « Présence engagée, perturbatrice et vigilante » (p. 20) et même *personnalité incidente*, qui doit créer une nouvelle position idéologique, car confrontée ou refusant celles déjà existantes.

La position de l'art contextuel, en résumé : mettre à bonne distance représentations (l'art classique), détournements (l'art d'esprit duchampien), perspective autocritique où l'art se considère et se dissèque lui-même, de façon tautologique (l'art conceptuel). Son pari : faire valoir le potentiel critique et esthétique de pratiques artistiques plus portées à la présentation qu'à la représentation, pratiques proposées sur le mode de l'intervention, ici et maintenant. (Ardenne, 2002, p. 13)

Cet art tient d'une « mise à distance progressive du monde de l'art. [...] D'où le choix d'un art circonstanciel, sous-tendu par le désir d'abolir les barrières spatio-temporelles entre création et perception de l'œuvre. » (Ardenne, 2002, p. 19). Cet art pense au *nous* plutôt qu'au *je* et, d'une certaine façon, réagit au réel pour lui imposer une vision personnelle et transformatrice. Cet aspect social de l'art contextuel, qui « préfère les êtres » (p. 31) aux abstractions, devient un vase communicant avec la proposition de l'art relationnel de Bourriaud (2001), qui lui aussi élabore la proposition d'un art qui s'implique dans « l'être ensemble »⁹.

Apprendre à mieux habiter le monde, au lieu de chercher à le construire d'après une idée préconçue de l'évolution historique. En d'autres termes, les œuvres ne se donnent plus pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant, quelle que soit l'échelle choisie par l'artiste. [...] [Il] habite les circonstances que le présent lui offre, afin de transformer le contexte de sa vie (son rapport au monde sensible ou conceptuel) en un univers durable. (Bourriaud, 2001, p. 13)

L'art relationnel est un « art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et privé. » (Bourriaud, 2001, p. 14). C'est « une forme d'art dont l'intersubjectivité forme le substrat, et qui prend pour thème central l'être-ensemble, la rencontre entre regardeur et tableau, l'élaboration collective du sens. » (p. 15). La sphère des relations humaines y est le lieu de l'œuvre d'art, pour un « dépassement de l'art » par une révolution de la vie quotidienne (p. 19).

Notre conviction est que la forme ne prend sa consistance (et n'acquiert une réelle existence) qu'au moment où elle met en jeu des interactions humaines; la forme d'une œuvre d'art naît d'une négociation avec l'intelligible qui nous est donné en partage. À travers elle, l'artiste engage un dialogue. L'essence de la pratique artistique résiderait ainsi dans l'invention de relations entre des sujets; chaque œuvre d'art particulière serait la proposition d'habiter un monde en commun, et le travail de chaque artiste, un faisceau de rapports avec le monde, qui générerait d'autres rapports, et ainsi de suite, à l'infini. (Bourriaud, 2001, p. 22)

⁹ « L'être ensemble » en danse semble récemment avoir été une figure de proue d'une partie de son développement. Pour « échapper aux lois du marché et valoriser le primat de l'expérience artistique » (Rousier, 2003, p. 8), l'art chorégraphique semble n'avoir jamais cessé au cours du XXe siècle « de participer à l'élaboration d'idéologies communautaires » (p. 8). Communautaire signifiant « intérêt commun », et plus largement, la collectivité, la société, le politique. La dimension de « l'être ensemble » inclue dans les propositions d'art contextuel et relationnel implique donc un fort pendant éthique par le « partage du sensible ».

Que l'œuvre d'art ne réponde pas à une nécessité, qu'elle n'ait pas de fonction utile, la rend peut-être d'une certaine manière disponible, flexible, « à tendance infinie » (p. 44). Elle est ainsi, ou tente d'être, *ouverte*. « Cette transparence du travail artistique s'oppose bien sûr au sacré, et à ces idéologues qui cherchent dans l'art les moyens de relooker le religieux. » (p. 44). « Ce n'est pas la modernité qui est morte, mais sa version idéaliste et téléologique. » (p. 13).

Si « l'art est l'une des formes de cette langue que parle le corps social » (Ardenne, 2002, p. 32), alors l'art contextuel relève d'un désir social : « intensifier la présence de l'artiste à la réalité collective » (p. 41). En ce sens, il me semble clair que l'art contextuel répond d'un aspect de ma problématique : celui de la valeur de l'art au sein d'un milieu de vie, d'un *nous*, de ce qu'il a à offrir à un autre que soi.

1.2.3 Un art en milieu de santé

Comme le disait André Malraux dans ce très bel ouvrage qu'il a écrit et qui s'appelle le Musée Imaginaire, le vrai musée c'est la vie, c'est la cité. Ce n'est pas un endroit fermé qu'on ouvre de 8 à 18 heures. Ce qu'il faut faire, c'est mettre l'art partout. À l'hôpital, le temps s'étire, car on y attend. Les projets culturels s'inscrivent dans les espace-temps vides, et particulièrement dans le cas des personnes âgées, de structurer le temps est important. (Paire, 2014)

Comme le soulève Tamar Tembeck (2014), nous témoignons d'une attention grandissante à l'importance de l'environnement bâti dans les contextes de soins de la santé en Europe et en Amérique du Nord. Cela permet, comme le soutient M. Paire, directeur adjoint et chargé de mission culture à l'hôpital (Assistance Publique-Hôpitaux de Paris), « de faire découvrir quelque chose à des gens qui n'y ont pas accès, et qui après va rester en eux. Cette insertion de l'art à l'hôpital permet, entre autres, une approche de l'émotion et du sensible dans un milieu technique » (Paire, 2014). Effectivement, dans la définition de la santé de l'OMS, le bien-être social et culturel s'ajoute à l'absence de maladie et d'infirmité. Car l'hôpital est un lieu fermé, pour ne pas dire d'enfermement, et la maladie dérange. Cependant, le malade n'est pas un délinquant, il est doué de sensations, d'émotions, d'intelligence, etc. (Paire, 2014). D'une certaine façon, l'art permet de faire le lien, pour les gens qui y vivent, entre l'hôpital, la ville, la vie. « Le malade n'est plus le foie, la chambre 36, mais bien participe d'un moment. C'est dans les yeux, c'est dans le regard, c'est dans les mains. C'est ça, l'art en hôpital. » (Paire, 2014). Cependant, les visées de l'art et de la culture

en milieu de santé pratiqués par des artistes professionnels dont nous parlons ici ne sont pas de nature thérapeutique, même s'ils peuvent parfois avoir un tel effet.

Les premiers exemples d'art en milieu de soins coïncident avec la naissance des hôpitaux au Moyen Âge. L'association du geste médical à celui de l'hospitalité est survenue lors de l'épidémie de la peste. C'est donc au 15^e siècle que l'art a pris son essor dans les hôpitaux grâce au mécénat de leurs directeurs, entre autres par la commande de fresques. Ce comportement fut rapidement reconnu comme exemplaire (Tembeck, 2014). Outre la présence continue des sujets religieux, ce qui était représenté était surtout les actions curatives, les soignants et les donateurs. Au 17^e siècle, au Pays-Bas, le sujet des représentations devient la profession médicale comme telle. La plus récente vague de pratique artistique destinée au milieu hospitalier émerge dans les années 1970, avec l'implantation des politiques du pourcentage pour l'art. C'est-à-dire qu'un pourcentage du budget de l'hôpital est destiné aux pratiques artistiques et culturelles. Dans ce cadre, l'art est intégré à la structure même de l'hôpital. On peut alors parler d'art contextuel, d'une certaine façon. Encore une fois au Pays-Bas, de telles pratiques ont permis, en plus des commandes d'art public, de produire un répertoire impressionnant de pratiques artistiques en milieu de soins depuis plus de trente ans (Tembeck, 2014). Aussi, à Lausanne, en Suisse, le CHUV diffuse de l'art contemporain depuis une trentaine d'années.

Aujourd'hui, la culture à l'hôpital est l'un des pôles de réflexion des réformes qui touchent le monde hospitalier face à la nécessité de faire de l'hôpital un lieu plus humain, ouvert sur la cité. La présence de l'art et de la culture à l'hôpital a été largement soutenue par l'UNESCO dans le cadre de la décennie mondiale du développement culturel (1988-1997). (de Watteville, 2009, p. 4)

Dans la région Londonienne, la majorité des hôpitaux possèdent une collection d'art visuel ou d'œuvres d'art intégré, c'est-à-dire d'art public ou d'intégration à l'architecture de l'hôpital, et 70% de ceux-ci possèdent des activités participatives dirigées par des artistes en art de la scène, tandis que 60% possèdent des artistes en résidence, avec des conditions de travail très diverses selon l'hôpital. En 2009, une centaine de professionnels travaillaient pour la culture dans les hôpitaux britanniques. Leur rôle au sein des institutions est décrit comme suit : « D'une part, le but est d'améliorer l'environnement hospitalier pour l'ensemble des usagers, permettre aux usagers de faire et/ou d'apprécier de l'art, dans une vision cohérente à

celle de la démocratie culturelle, l'accès à l'art est tout aussi important que sa production, on favorise l'implication des membres de la communauté qui proviennent de cultures diverses » (Tembeck, 2014). Ce dernier aspect se rapproche de ce qui est au Québec nommé la médiation culturelle¹⁰.

Deux exemples s'imposent. En France, le chorégraphe Sylvain Groud, « soutenu par les ministères de la Culture et de la Santé, a installé ses studios dans une maison de retraite où il associe certains des résidents et membres du personnel au processus de création de ses œuvres. » (Cabado, 2013). Venu à Montréal en 2010 pour mener un projet pilote au CHUM, Groud réunit quelques danseurs montréalais pour réaliser un projet d'improvisation dansée en gériatrie, où on constate cette façon « d'humaniser les soins » (Cabado, 2013) par le corps dansant. En 2013, un nouveau projet est mené par Isabel Mohn, chorégraphe montréalaise, dans lequel elle offre des ateliers chorégraphiques en psychiatrie, permettant aux patients de générer de courtes pièces avec des interprètes professionnels. « *Corps miroirs* traduit ce même désir d'offrir un moyen d'expression à ceux qui souffrent, mais il s'inscrit avant tout dans une démarche artistique. » (Cabado, 2013). Malgré les difficultés relevées dans ce processus, tant au plan artistique qu'humain, les bienfaits et retombées pour les patients sont reconnus.

« J'étais d'abord sceptique sur les améliorations que cette médiation culturelle pouvait apporter en santé mentale, reconnaît Claire Renaud, mais j'ai pu effectivement constater qu'elle a agi à la fois comme révélateur et facteur de renforcement. On offre beaucoup de psychoéducation pour gérer la maladie, mais jamais d'ateliers créatifs. Ceux-là ont constitué une expérience extraordinaire pour plusieurs patients. Ils leur ont permis de s'extérioriser et de gagner en estime d'eux-mêmes. Ils ont été très assidus, ce qui est rare et très significatif en psychiatrie. » (Cabado, 2013)

Selon Tamar Tembeck (2014), il y a quatre familles d'approche récurrente de l'art contemporain en milieu de soins, outre l'art religieux ou à visée thérapeutique. L'art science, qui traite l'imagerie des sciences et des technologies de la médecine, l'art ethnographique qui reflète les activités et les acteurs du milieu de santé, les pratiques qui découlent du *healthy design*, souvent divertissantes et inoffensives, afin d'améliorer le bien-être et la productivité

¹⁰ « Il convient de distinguer médiation esthétique, c'est-à-dire message porté par l'artiste au travers de sa création, et médiation culturelle, c'est-à-dire effets générateurs de sens pour le public par le réinvestissement possible des œuvres dans sa vie quotidienne ». (Chaumier et Mairesse, 2013, p. 34)

dans les milieux de soins, et finalement ce qu'elle appelle l'esthétique nosocomiale, c'est-à-dire qui se construit pour et dans le milieu médical. Les pratiques qui en découlent sont consciemment adaptées à cet environnement, et correspondent à leurs exigences particulières d'espace, de bruit ou d'hygiène par exemple (Tembeck, 2014). Propre au milieu hospitalier, l'esthétique nosocomiale proposée par Tembeck se définit selon l'étymologie du terme *esthesis*, qui conjugue le sens du vécu hospitalier aux sensations qui sont propres à ces milieux. Mais d'une certaine façon, elle n'encourage pas l'art que l'on retrouve habituellement dans les hôpitaux, qui vise des fonctions calmantes, qui se doit d'offrir un soulagement, une distraction, une évation. La raison de sa lassitude est que ces pratiques évacuent, d'une certaine façon, les questionnements fondamentaux que peuvent soulever une hospitalisation. « La confrontation à son être cher, le fait de se retrouver en situation de cohabitation intime avec des individus provenant de différentes cultures, de différentes générations, de différents milieux socioéconomiques, le fait de ne pas être en contrôle des éléments de base du quotidien. Si l'on peut se vêtir, si l'on peut aller aux toilettes, si l'on peut manger, ce que l'on peut manger, quand on peut manger, etc. Bref, pourquoi ne pas prendre en compte sans tabous tous les aspects du vécu hospitalier, de l'anecdotique à l'existentiel ? » (Tembeck, 2014). Et même les prendre comme matière première à aborder dans la création? Bref, elle voit l'hôpital comme un lieu à investir de façon extra-quotidienne. Comme il est un lieu où nous vivons des moments charnières de notre vie, le fait de proposer des expériences artistiques à l'hôpital permet de reconnaître la dimension culturelle et spirituelle de ses patients, en leur donnant accès à un lieu, un espace-temps physique et mental qui permet d'explorer le sens et les sensations issues de nos expériences hospitalières (Tembeck, 2014).

À partir de ce bref survol de l'état de la pratique artistique en milieu de santé, il semble que le rôle qu'elle puisse jouer, conjugée au besoin relevé par ceux qui l'ont pratiquée, réponde à cet enjeu exposé dans la présente problématique : Celui d'expérimenter ce que ma pratique artistique a à offrir à l'autre, ainsi que de l'inscrire dans la vie quotidienne pour une mise en valeur, une esthétisation du vécu. Il semble que de développer une recherche-crédation à l'extérieur du milieu artistique puisse mettre en lumière les questionnements à la source de cette problématique, et peut-être permettre une forme de rencontre sensible entre ces milieux.

1.3 Question de recherche et buts de l'étude

[Adam Smith] conçoit la vie sociale comme un spectacle, dont chacun d'entre nous est à la fois spectateur et acteur : nous regardons les autres vivre et nous vivons sous le regard des autres. Mais le regard sur l'autre ne suffit pas à connaître l'autre : « Comme nous n'avons aucune expérience immédiate de ce que les autres hommes ressentent, écrit-il, nous ne pouvons nous faire aucune idée de la manière dont ils sont affectés, sinon en concevant ce que nous ressentirions nous-mêmes dans une pareille situation. (Berthoz, 2004, p. 44)

Ce que décrit Adam Smith quant à la situation de spectateur est le phénomène de l'empathie, concept au cœur de mon expérience de spectatrice et abordé ici à partir des recherches de Berthoz et Jorland (2004) (*voir* sect. 2.5). En constatant une *dualité* entre l'acteur et le spectateur, je propose une relation polarisée entre le porteur de l'œuvre et celui qui la reçoit. Je souhaite dans le cadre de cette étude transformer cette sensation *duelle* en rapport dialectique, où chacun doit aller vers l'autre, et créer une relation en quelque sorte. Dans ce rapport dialectique naît la notion de distance à l'œuvre qui sera abordée ultérieurement (*voir* sect. 2.3). C'est dans cette distance que se joue le rapport à soi, car d'aller vers l'autre nécessite de mettre en jeu notre perception de notre vécu, notre mémoire et notre empathie, dont notre subjectivité est constitutive. La reconnaissance de l'altérité fait en sorte que la perception de notre expérience n'est plus seulement subjective mais intersubjective, car cette même perception incorpore dans son champ notre regard sur l'autre, et notre perception du regard de l'autre sur nous (Berthoz, 2004, p. 11).

C'est à partir de ce constat que je pose ma question de recherche : Comment utiliser les éléments de la sensation d'un vécu individuel, issu d'un milieu spécifié, comme moteur et sujet de la création d'une œuvre chorégraphique ? À partir du présupposé que l'espace catégoriel de l'un peut être ouvert par la description du vécu de l'autre, l'intersubjectivité et l'empathie, ainsi qu'à partir de la proposition que la rencontre avec l'autre se fonde sur une certaine distance, j'ajoute à ma question de recherche les sous-questions suivantes : Comment esthétiser en œuvre chorégraphique le vécu singulier individuel de l'autre, dans un travail dialectique entre l'acteur et le spectateur ? De quelle manière puis-je créer l'œuvre chorégraphique à partir et dans le milieu de vie quotidien des spectateurs ? Comment la création permet-elle la rencontre avec le spectateur de manière à trianguler la relation binaire acteur/spectateur en y incluant l'aspect relationnel de l'œuvre, dans le contexte de la présente recherche-crédation ?

Le but de cette recherche-création est donc de comprendre comment faire une œuvre chorégraphique à partir du vécu subjectif de spectateurs provenant d'un milieu spécifié, et de leur offrir cette œuvre directement dans leur milieu de vie.    mon sens, un tel but n'est atteignable que par un positionnement de créatrice, et donc par une posture de recherche-création directement impliquée et subjective.

La présente recherche-création comporte aussi les objectifs suivants. J'aimerais découvrir de nouveaux outils pour répéter et créer une œuvre chorégraphique dans un milieu extérieur au studio de danse, particulièrement quant à l'influence qu'aura la réception des spectateurs au quotidien sur les choix chorégraphiques. Aussi, à partir du concept d'*aura*, ou de distance à l'œuvre d'art selon Didi-Huberman, j'aimerais observer le rapport du spectateur à l'œuvre qu'il a initiée, dans la perspective d'un rapport de soi à soi pour lui. Finalement, je souhaite proposer une expérience esthétique à l'extérieur du milieu artistique pour observer comment l'œuvre permet la rencontre et la relation.

CHAPITRE II

RECENSION DES ÉCRITS

Dans la prise de connaissance du corpus d'œuvres embrassant mon sujet de recherche, j'ai opté pour les champs principaux que sont la philosophie et l'esthétique.

Ces œuvres gravitent principalement autour des concepts-clés suivants : Le vécu selon Bernard Andrieu et Barbara Formis, à partir des concepts de vie quotidienne et de perception ; la distance à l'œuvre selon Didi-Huberman traitée à partir des notions de dialectique et de mémoire, la corporéité selon Michel Bernard et Hubert Godard à travers les concepts de métissage, de rhizome et de sensation ; la notion de paysage selon Catherine Grout, l'intersubjectivité et l'espace catégoriel selon la phénoménologie de l'explicitation de Vermersch, et l'empathie selon Alain Berthoz.

2.1 Vie quotidienne et non ordinaire

L'artéfact fonctionnerait donc non pas comme une ligne de démarcation, mais comme un critère d'assonance et d'analogie entre l'artistique (supposé fictionnel et artificiel) et l'ordinaire (supposé réel et spontané). Il montrerait non pas la différence esthétique entre l'art et la vie, mais bien plutôt leur similitude esthétique, leur conjonction interne. Ce n'est pas en se faisant spontané que l'art rejoint la vie, mais c'est en demeurant artificiel qu'il révèle les traits artificiels de la vie elle-même. (Formis, 2010, p. 19)

D'une certaine manière, Formis souhaite révéler par l'art, la puissance esthétique de la vie. Dans son *Esthétique de la vie ordinaire* (2010), elle avance le postulat que la vie possède en elle-même les qualités esthétiques que l'art souhaite évoquer. Le vécu étant construit par la perception sensorielle et cognitive de l'individu concerné, il s'agit déjà là d'une forme de spectacle selon Formis, le spectacle qu'offre la perception de sa propre vie. Voilà pourquoi, pour elle, le spectacle se doit de réconcilier l'art et la vie par « une situation ordinaire faisant

coïncider le comédien et la personne. De ce fait, la vie est pleinement indiscernable de l'art, le geste pratique de sa valeur artistique, le réel de la fiction. » (Formis, 2010, p. 201).

Cependant, Formis pose dans l'élaboration de son discours le postulat de l'ordinaire, qu'elle explique par rapport au quotidien: « Plus généralement, l'ordinaire, en s'écartant, cette fois-ci, du domaine subjectif, se sépare aussi du monde de l'intime et de la ritualisation. Il perd le résidu du religieux que le quotidien maintient au contraire. » (Formis, 2010, p. 48). Désireuse de s'extraire de la « tranche de vie » appartenant au personnel, Formis annonce plutôt que pour rapprocher l'art et la vie par l'expérience esthétique, l'artiste doit s'extraire de l'expérience singulière du vécu quotidien pour mettre sur scène cet ordinaire, pouvant appartenir à n'importe qui.

Le quotidien appartient au présent, l'ordinaire se projette dans le conditionnel. (...) Si le quotidien est subjectif et individuel, l'ordinaire est intersubjectif et pluriel. (...) En un sens, l'ordinaire englobe plusieurs quotidiens : il est une modalité de vivre, alors que le quotidien réunit les multiples applications singulières de cette modalité générale. Si le quotidien est privé et intime, l'ordinaire est collectif et social. Si le quotidien est ce que chacun fait, l'ordinaire est ce qui pourrait être fait par n'importe qui. (...) Mon quotidien peut devenir extraordinaire une fois que j'en extrais un certain nombre de qualités (rituelles, intimes, poétiques, imaginaires, etc.). L'ordinaire au contraire – du moment qu'il est intrinsèquement commun et collectif – ne garde que les qualités minimales de l'expérience. Il ne se colore pas de toute une série de nuances personnelles et singulières. Contrairement au quotidien, l'ordinaire aspire à l'universel, et ne peut le faire qu'en maintenant sa nature ordinaire, quitte à ne jamais devenir stupéfiant. (Formis, 2010, p. 50)

Ce qui m'intéresse ici, contrairement à Formis, c'est la vie quotidienne, tenant du vécu spécifié, intime et individuel. Ne souhaitant pas aspirer à l'universel mais plutôt au particulier, refusant la potentialité pour s'ancrer dans le réel. Ma position dans le cadre de cette recherche-crédation résonne dans celle de Formis, c'est-à-dire de mettre la vie sur scène, déjà esthétique en elle-même, mais il s'agit dans mon cas de le faire à partir de la vie quotidienne. Quant au postulat de Formis, deux questions surgissent : Comment abstraire l'expérience vécue à une potentialité « ordinaire » tenant de l'universel ? Comment passer outre la subjectivité individuelle, surtout dans un domaine d'une telle charge instinctive, celui de la création ? Je propose de passer par des tranches de vies intimes, personnelles et subjectives, et de les multiplier avec les diverses potentialités perceptives qui composeront l'œuvre. Son point de départ sera donc quelque chose qui a vraiment existé pour quelqu'un. Ainsi, « le résidu de religieux que le quotidien maintient » (p. 48), comme le dit Formis,

m'intéresse plus que la tentative d'objectiver un ordinaire pouvant appartenir à n'importe qui. Les concepts d'intersubjectivité, d'empathie et la phénoménologie de Vermeresch viendront appuyer ce choix. L'intérêt initial de cette recherche-crédation est donc celui de vécu, et même de vécu intime, subjectif et singulier. Il fait référence à mon intérêt d'utiliser le « quotidien » comme matière à la création, et de le représenter dans le milieu de vie du spectateur, pour le transcender.

2.1.1 Le vécu est subjectif

Le vécu se définit de la façon suivante. « Avoir une expérience de soi-même. (...) Avoir une certaine notion, idée de soi-même et connaître, éprouver intimement par expérience subjective » (CNRTL, 2013). À partir de cette définition, on souligne que le corps vivant (ou pré-réfléchi) doit avoir été conscientisé pour être « vécu », et constituer le « soi corporel » construit de l'incorporation des normes sociales et de notre culture d'appartenance. Bernard Andrieu (2010) explique le corps vivant comme un « système ouvert au sens » (p. 16), une manière d'être. Ainsi, « l'individuation biologique est le résultat de l'éducation reçue par le corps vivant ainsi que de la synthèse subjective réalisée par le corps vécu. » (p. 17). C'est dans cette individuation que prend forme la subjectivité, constitutive de notre perception de notre vécu, de notre mémoire et de notre empathie. Ce concept de *corps vécu* est à la base de mon sujet de recherche car il est directement ancré dans l'expérience de la vie, qui est celle que je souhaite mettre en perspective par l'expérience esthétique de la création.

2.2 Perception du réel et quelques considérations sur la mémoire

Magique et non rationnelle, la perception serait d'abord projection des vécus propres dans les formes extérieures. Improprement nommée « jugement esthétique », l'évaluation, par exemple, que comporte le sentiment de la beauté ou de la laideur exige le contraire de la mise à distance objectivante où un sujet s'oppose à un objet. La valeur esthétique d'une forme perçue s'éprouve directement, comme libre expansion, par projection des vécus subjectifs dans l'objet perçu. (Berthoz, 2003, p. 131)

Cette construction culturelle de notre mémoire, et de notre vécu, n'est qu'en partie saisissable, objectivable, comme une grande partie de ce qui nous constitue demeure dans les sphères inconscientes ou préconscientes de notre mémoire, tel qu'expliqué notamment par Andrieu (2010) et Vermeresch (2012). Nommée mémoire implicite ou passive, la conscience

pré-réfléchie implique que le vécu n'a pas été regardé, c'est à dire que l'expérience n'a pas été amenée à la conscience réfléchie. « Se constitue en permanence à mon insu, indépendamment de mes intentions d'apprendre, une mémoire de mon vécu, base de la vie subjective propre et relationnelle. » (Vermersch, 2012, p. 168).

Le rapport du réel au souvenir évoqué est celui de la perception à la mémoire décrit par Bergson (1965). Selon lui, la « perception pure » de la matière serait une perception détachée de notre réalité car elle n'y mêlerait pas notre propre corps, nos affections, notre intuition. Cette idée se rattache au concept de corps vivant ou de réel abordé précédemment. Pour mener la perception pure à la conscience, il faut lui intégrer « ses deux éléments subjectifs, l'affectivité et la mémoire » (p. 262). La réalité est selon lui parent de la conscience. « En passant de la perception pure à la mémoire, nous quittons définitivement la matière pour l'esprit. » (p. 265). C'est aussi ce que Vermersch (2012) dit, en référence à Husserl, quand il précise qu'on ne peut parler de conscience sans mémoire, car celle-ci permet la communication avec les autres, l'identité personnelle, bref la vie subjective.

La conscience a une structure intentionnelle, en ce sens qu'elle est toujours décrite par un triplet : acte (noèse), contenu (noème), sujet (pôle égoïque). Cela veut dire par exemple qu'on ne peut saisir la conscience autrement que relativement à une personne, relativement à un contenu visé ou subi, et nécessairement saisi dans un acte cognitif particulier. Le tout porté par un contexte qui le supporte. (Vermersch, 2012, p. 205)

Effectivement, le vécu pour être amené à la conscience doit d'abord être perçu. Comme il est *vécu* et non *vivant*, il tient du passé et de la mémoire. Le concept de perception est directement lié à celui de vécu car il est imbriqué dans le processus de transfert du corps *vivant* au corps *vécu*. La perception est une « opération psychologique complexe par laquelle l'esprit, en organisant les données sensorielles, se forme une représentation des objets extérieurs et prend connaissance du réel. » (CNRTL, 2013).

Comme le souvenir est la représentation d'un objet absent, il y a une différence de nature fondamentale entre la perception et le souvenir. Dans le cas de dégénérescence comme chez les personnes âgées, c'est la capacité d'amener le passé, ou l'absent, au présent qui semble perdre de sa vitalité. La « faculté de rappel » serait donc selon Bergson (1965) la capacité du cerveau à mettre en contact le passé et le présent (p. 267). Le rapport entre l'objet perçu et « l'idéalité de l'objet conçu » (p. 269), le souvenir, peut donc devenir très mince

selon l'état de la mémoire épisodique. Cela discrédite le rapport objectif au réel qu'on peut souhaiter et que valorise, comme le fait Vermersch, la connaissance potentielle contenue dans le rapport « chaud » au souvenir, à l'évocation d'une expérience subjective. Bergson voit cela comme « un progrès du passé au présent » (p. 269). La distance qui les sépare est constituée d'une série de *plans de conscience* que la théorie entourant l'explicitation a largement étudié.

Chaque mémorisation volontaire s'accompagne donc d'une mémorisation involontaire, et cette ramification des souvenirs par symbolisations et catégories (descriptives) fait en sorte qu'un souvenir préconscient peut être amené à la conscience réfléchie par association, comme dans le cas de la madeleine de Proust mentionnée précédemment. Une description concrète s'est déployée à partir de sa seule mémoire affective. Bergson (1965) nous avertit cependant du danger de l'association : celui de mettre tous les souvenirs au même plan, sans tenir compte des plans de conscience, et de nier les raisons pour lesquelles « ce souvenir déterminé est élu parmi les mille souvenirs que la ressemblance ou la contiguïté rattacherait aussi bien à la perception actuelle. » (p. 271). Le souvenir se donne par *morceaux* que sont les différents aspects le composant : l'ensemble de leurs déterminations, le réseau d'appartenance catégorielle (Vermersch, 2012, p. 189). D'où « la structure feuilletée du champ attentionnel » (p. 209). L'attention peut être déplacée au sein du souvenir, se détourner de l'intérêt principal pour soudainement mettre en lumière un aspect qui paraissait secondaire mais qui finalement peut devenir central selon ce qui a du sens pour le sujet au jour du ressouvenir. L'attention, selon Vermersch, est une modulation de la conscience, elle peut y être déplacée. C'est-à-dire que « dans le rappel du vécu passé, dans la présentification de ce vécu, nous avons toujours à prendre en compte cette structure complexe qui est nécessairement présente comme multiplicité » (p. 215), et ce malgré que l'attention ait tendance à privilégier ce qui se redonne en premier.

L'entretien d'explicitation selon Vermersch, donc, vise à « l'éveil du passé vécu, ciblé sur des moments singuliers » (p. 167), en sollicitant la mémoire d'évocation. Cela « documente ainsi l'analyse en première personne de l'éveil des traces mnésiques autobiographiques » (p. 167). Cependant, dans le cas de personnes âgées en perte d'autonomie physique et mentale, et quoique vivre soit une continuité maintenue, à l'évidence certains changements adviennent lors de la rétrospection. Nous savons bien, et ce

pour tous, que la mémoire ne fonctionne pas comme une captation vidéo et que la rétention de souvenirs est partielle et ramifiée par catégorisation et par symbolisation. Ce qui compose et définit un souvenir s'y attache, le ramifiant ainsi à d'autres souvenirs, puis d'autres et d'autres encore, en une forme de rhizome, ou de collage.

2.2.1 La mémoire en collage, selon Pina Bausch

Pour les arts vivants et surtout en danse, on ne peut parler de collage sans parler de Pina Bausch, qui est reconnue pour sa façon singulière et systématique de l'utiliser dans l'échafaudage de ses pièces. Contrairement à ses prédécesseurs, Bausch ne cherchait pas une continuité bien huilée dans ses pièces. Au contraire, elle superposait musique, théâtre et danse dans un collage hétérogène de différents styles, « danse et music-hall, *sketches*, prestidigitation, chansons de guinguette » (Aslan, 1998, p. 46).

Tous les matériaux y concouraient à égalité, la hiérarchie étant abolie; la visée n'étant plus de produire un tout harmonieux dans lequel se seraient fondus des éléments, mais d'agencer une simultanéité chaotique. (...) L'intrusion de l'objet quotidien et vil, du bruit trivial, des sons de tous ordres déchirait un univers scénique jusque là fondé sur la cohérence, la musicalité agréable, les images lisses (Aslan, 1998, p. 44).

Chez Bausch, les cellules chorégraphiques s'accrochent « par affinité ou par contraste, sans logique particulière, ni rapport de causalité, associées comme dans les rêves. » (Aslan, 1998, p. 45). Elle pouvait renverser ou éliminer des morceaux de façon empirique, instinctive et souple. « Ni narratif ni expressif ni idéologique » (p. 46). On dit que son collage était « la part la plus personnelle et la plus inimitable de son travail » (p. 46). Elle rapprochait deux choses, observait l'ensemble que cela créait, plus grand que les parties, laissant les associations produire un effet Koulechov¹¹. « La composition-montage de P. Bausch s'apparente à la composition musicale – avec des crescendos, des decrescendos, leitmotifs et reprises, contrethèmes, variations – et au montage cinématographique. » (p. 46).

¹¹ L'effet Koulechov est un effet cognitif utilisé en cinéma où la mémoire à court terme crée une illusion d'intentionnalité d'une séquence à l'autre, et où leur rapprochement provoque une couleur dramaturgique spécifique contaminée.

Bausch travaillait à partir d'improvisations, cherchant les mouvements spontanés et authentiques qui émergent du vécu de ses danseurs. Elle souhaitait sortir du dictat de la forme pour déclencher un comportement gestuel, individuel et relationnel. Elle se servait de situations concrètes, d'humeurs, d'émotions pour utiliser le vécu et la subjectivité des danseurs, mais sans qu'ils se projettent « eux-mêmes » dans la pièce. À cette fin, elle ne demandait rien d'intellectuel ni de privé, mais plutôt des réponses collectives pouvant appartenir à tous. La dilatation, formalisation, extension au groupe, musicalisation opérait une mise à distance du sujet, quoique le danseur n'était pas un personnage. Il était là, avec ses affects, comportements et son identité expressive propre. « Dans les sociétés humaines, on donne du sens au monde à partir de son corps et de celui des autres » (Aslan, 1998, p. 29), d'où un système de pensée basé sur les différences et les dualités. Pina Bausch tente de positionner ces dualités dans un système élargi et sans hiérarchie, d'où son travail spécifique sur le masculin et le féminin, sur la ritualisation, l'émotion et le danseur qui parle, de surcroît dans différentes langues.

À ce stade de la réflexion, deux questions se posent : Qu'est-ce qui traverse l'œuvre et atteint l'individu qui observe « selon ou avec elle », comme le dit Merleau-Ponty en parlant du regard errant de la perception du spectateur (Martin, 2012) ? Pourquoi l'auto-expression de l'artiste intéresserait-elle quiconque en dehors de lui-même ? À partir de l'hypothèse que notre intimité, notre vécu, quand il ressemble à celui de l'autre et qu'il est perçu à travers la distance à l'œuvre d'art permet de vivre quelque chose qui touche directement à la porosité de la frontière entre l'art et la vie (Formis, 2010), j'aborde maintenant le concept de distance à l'œuvre, un concept élaboré par Didi-Huberman (1992).

2.3 La distance à l'œuvre, ou son *aura*

Didi-Huberman observe la dualité entre la *vision croyante*, qui croit sans voir, et la *vision tautologique*, qui ne croit que ce qu'il voit et souhaite dépasser cette dualité pour la transformer en *image dialectique*. Dans le chapitre « La double distance », Didi-Huberman traite du concept d'*aura*, emprunté à Walter Benjamin, pour nourrir le concept d'*image dialectique* et justifier le *pouvoir de la distance* [à l'œuvre]. C'est-à-dire que le *lointain*, en nous permettant de voir [l'œuvre], est une façon de s'en approcher (Didi-Huberman, 1992, p. 104).

L'objet auratique suppose donc une façon de balayage ou d'aller et retour incessant, une façon d'heuristique dans laquelle les distances – les distances contradictoires – s'expérimenteraient les unes les autres, dialectiquement. (Didi-Huberman, 1992, p. 104)

Ses expériences de spectateur, où l'objet d'art lui permet de voir plus que le visible à proprement parler, est ce qu'il appelle *l'objet auratique* comme façon de dépasser la dualité entre les deux façons de voir nommées précédemment. La dialectique est « tout rapport reposant sur le principe de tension-opposition entre deux termes, deux situations, et dépassement de cette opposition. » (CNRTL, 2013). Ici, l'opposition se trouve entre le spectateur et l'œuvre chorégraphique, le spectateur étant dans un double mouvement de récepteur et d'émetteur « d'*aura* ».

Cette distance à l'œuvre, qui permet de voir plus que le visible [l'*aura*], ne tient pas de la croyance mais bien de la *mémoire*. En étant offert à l'intuition du sujet, l'objet permet à sa mémoire involontaire de laisser surgir un ensemble d'images constituant l'*aura*. L'*aura* de l'objet appartient donc à celui qui regarde, lui offrant un *pouvoir d'expérience*. Ce pouvoir d'expérience, selon Didi-Huberman, tient de la valeur de culte de l'*aura*. Comme elle apparaît grâce au *lointain*, comme elle active la mémoire involontaire, l'*aura* se dynamise ou se dialectise en futur, en désir du sujet. C'est la puissance du désir qui, selon Didi-Huberman, donne la valeur de culte de l'*aura*, lui donnant son véritable *pouvoir d'expérience*, et d'expérience esthétique dans le cas de l'objet d'art. « Benjamin écrit : Cette définition [du phénomène auratique] a le mérite d'éclairer le caractère culturel de l'*aura*. » (Didi-Huberman, 1992, p. 107). Culturel parce qu'il se construit dans la mémoire, et donc dans le vécu du sujet.

2.3.1 L'expérience de la beauté

« L'univers n'est pas obligé d'être beau, et pourtant il est beau. » (Cheng, 2008, p. 13). Selon Cheng, la beauté se retrouve dans l'harmonie, dans l'équilibre entre les opposés du bien et du mal, de la lumière et de l'obscurité, de l'homme et la femme, etc. Bref, dans la rencontre entre deux choses. Cette idée est ancienne. « Les Grecs ne connaissent pas l'esthétique, qui relève d'une appréciation subjective, car ils voient dans la beauté une organisation objective et universelle. » (Mattéi, 2014, p. 141). Cette idée a été nommée à partir du terme cosmos, où un ordre universel « se réalise par l'harmonie de ses

composantes » (p. 140). Par exemple, le nombre d'or, ou la Section dorée à la Renaissance, relève de cette beauté platonicienne harmonieuse, physique, parfaite, mais aussi « éternelle, immuable, enclose en elle-même » (p. 144). La sensation à regarder de tels phénomènes, la satisfaction permettant de juger, sera au temps de Baumgarten puis de Kant nommée esthétique. Effectivement, l'harmonie est associée à la beauté à cause des exemples mathématiques et physiques où la nature nous montre sa perfection. Mais depuis l'art « moderne », la notion d'harmonie devient plus vague, sauf dans le cas de l'harmonie des proportions en peinture et de l'harmonie musicale, mais elles sont encore une fois mathématiques.

La notion d'harmonie en art tient de l'esthétique, d'une sensation qu'une œuvre produit en nous. De la même façon, on peut montrer de belles œuvres, mais pas la beauté elle-même. Elle est tendue seulement, pas donnée à travers une chose ou une œuvre, comme mentionné précédemment. « Vouloir un art comme présentation de la réalité, et sans représentation, c'est retirer au spectateur son émotion esthétique singulière et prétendre lui imposer du dehors un beau objectif. » (Delsol, 2014, p. 173). Aussi, quand je parle d'harmonie, donc, je parle d'une justesse de ce qui advient, et d'une ouverture à ce qui nous est tendu.

La plus belle femme du monde ne donne pas que ce qu'elle a, contrairement à ce qu'en pense l'adage. Elle nous prodigue aussi ce que nous attendons et ce que nous sommes à l'instant qui la refabrique, de chair et d'âme, face à nous. (...) Un certain ordre social nous conduit à désirer selon nos moyens et l'univers de nos représentations. (Poty, 2010, p. 20)

Cheng (2008), quant à lui, est persuadé que la beauté est le résultat de l'interpénétration, de l'entrecroisement. Il imagine cette beauté comme celle de visages devant lesquels les mots, la création, jaillirait irrésistiblement (p. 8). Si aujourd'hui l'idée de beauté universelle et éternelle se déconstruit, la sensation de la beauté demeure, mais visiblement à travers de nouveaux paradigmes. Ce qui définit la beauté ne serait qu'historique. C'est-à-dire que ce ne serait qu'une question de jugement esthétique. Mais la présence, et même le besoin de beauté demeure invariablement présent. Selon Sourgins (2014), la Beauté n'est pas prédictible. « Je ne peux pas la définir, je ne peux pas en donner la recette. » (p. 175). D'autant plus que « le concept de beauté n'en crée pas; pas plus que le mot ou l'idée de lumière ne produisent le moindre photon. » (p. 176).

Il me sera aisé plus tard de me rendre compte que le mal et la beauté constituent les deux extrémités de l'univers vivant, c'est-à-dire du réel. Je sais donc que, désormais, il me faudra tenir les deux bouts : en ne trainant que l'un et en négligeant l'autre, ma vérité ne sera jamais valable. (Cheng, 2008, p. 17)

La laïcisation progressive de la beauté en Occident pose la très importante question de la relation entre la beauté et le sacré. D'un statut métaphysique, elle devient à partir du XIXe siècle un objet à relativiser, dans une société en transformation de plus en plus rapide. C'est son association de longue date au « vrai » et au « bien » qui lui ont prodigué cet adjectif : sacré. Car la beauté et la vérité liées à l'idéal sont divines. Comme le croyaient tous les philosophes de la Grèce antique, le sacré se trouve lié à la beauté. (Cheng, 2008, p.29) Mais on sait qu'à partir de la Renaissance, au moment où l'on commence à croire que l'artiste ne traduit plus un monde divin mais le crée, nous nous sommes mis à étudier rationnellement les stratégies esthétiques de production de la beauté. « Mais à partir de là, le beau idéal dégénère en répétitions et en recettes. Il a perdu ce qui faisait sa force et lui donnait son sens. » (Merot, 2014, p. 150). L'art, depuis les modernes, tente de démontrer qu'une beauté peut exister sans transcendance, c'est-à-dire sans la présence du sacré. On sait aussi qu'une transcendance peut être vécue sans conceptualisation esthétique. Cependant, on peut penser que le sentiment de beauté, vécu dans un moment identifié comme sacré crée une transcendance, c'est-à-dire qu'il donne un sens à l'existence. « La tragédie de la rupture entre la conscience et le monde reçoit une réponse de consolation avec la capacité pour l'esprit de donner un sens aux choses du monde. (...) La beauté, comme le bien, comme la vérité, contribue à donner du sens au monde. » (Delsol, 2014, p. 174). Du sens c'est-à-dire une signification. Car « le chaos ne signifie pas. » (p. 174).

Selon moi, la beauté est intimement liée à l'amour et à la foi de la même façon que, depuis la triade idéale platonicienne, le beau est lié au bien et au vrai (*voir* sect. 2.7). Le bien est une notion altruiste qui mène au sens moral, et donc l'amour est abordé ici dans son élan vers l'autre, et à travers l'empathie kinesthésique qui sera abordée ultérieurement (*voir* sect. 2.5 et 5.3.2.1). « Cette conquête [de la beauté] nous révèle que la vraie beauté est conscience de la beauté et élan vers la beauté, qu'elle suscite l'amour et enrichit notre conception de l'amour. » (Cheng, 2008, p. 51). « Le mot de l'amour est la fidélité qui vient de la même famille que la confiance, les fiançailles. Aujourd'hui, comme les gens se marient moins

qu'avant, ils se fiancent encore moins. Le fiancé, la fiancée, veut dire celui qui promet, donne sa confiance, la « fiance », la fidélité qui relève de la foi. » (Nancy, 2009, p. 103).

Selon Nancy et Cheng, donc, la beauté est liée à l'amour par le désir et l'élan qu'elle suscite, de même que l'amour est lié à la foi par la fidélité. L'amour est donc, entre autres, désir et fidélité, intimité et engagement.

Quand je dis à quelqu'un « je t'aime », alors le sens de l'amour est là, mais pas forcément tout entier, immédiatement. Je peux aussi me tromper, je peux ne pas être au fond de moi véritablement d'accord avec ce que je dis. Mais quand nous le disons sincèrement, nous savons bien que nous exprimons ce qui peut être dit de plus intime. « Intime » est le superlatif latin de « intérieur ». « Interior » veut dire « plus dedans que ». « Intimus » veut donc dire « le plus au dedans de ». (...) Quand je dis « je t'aime », je dis ce qui est le plus intime pour moi et pour l'autre car je le touche dans son intimité. (Nancy, 2009, p.89)

2.4 De la dialectique à l'intersubjectivité

L'analyse patiente et détaillée de l'intersubjectivité de Husserl dans les trois volumes des *Husserliana* nous offre des indications lumineuses concernant le rôle clé que joue l'autre dans la constitution du soi et, par conséquent, dans la constitution de l'objet et du monde. Si l'on examine de plus près ce matériau très riche, on peut formuler deux idées principales de Husserl concernant l'intersubjectivité : 1) l'autre est la toute première transcendance, antérieurement à tout objet voire au monde, ce qui signifie, par contrecoup, qu'il est inhérent à la constitution de moi-même comme égo, en tant qu'altérité originaire interne ; 2) à cet égard, l'intersubjectivité a une fonction fondatrice de l'objectivité en tant que telle, ce qui implique un concept renouvelé de scientificité. (Berthoz, 2004, p. 185)

Si la subjectivité est constitutive de l'expérience et de la construction identitaire, l'intersubjectivité l'est de l'expérience partagée. Quand nous disions un peu plus tôt que le fameux « je » n'est donc pas tant « je » qu'il est fait des autres, nous parlions en fait d'intersubjectivité comme d'un phénomène de résonance entre l'Autre et soi (Berthoz, 2004, p. 48). Cette connaissance d'autrui permettant le partage de l'expérience est permise par l'empathie. « L'empathie est une disposition psychique à se mettre à la place d'autrui », qui permet de le comprendre et d'anticiper son comportement (Berthoz, 2004, p. 19). C'est une simulation mentale de sa perspective subjective (p. 78). Il est vrai de dire que l'empathie mène à une dynamique altruiste, mais il ne s'agit pas que de cela. C'est aussi un référent quant à notre propre expérience, une réponse à la solitude, une façon de s'assurer que nos sensations sont partagées et qu'on existe dans le même monde. « Husserl a élaboré la notion d'empathie comme faculté d'inclure dans son propre environnement celui d'autrui, ce qui a pour effet d'élargir son champ d'expérience aux dimensions d'un monde. » (p. 11).

Notre subjectivité proprioceptive se distingue en ceci qu'elle donne forme à la multiplicité des sensations. Et si d'un côté la chose en soi est bannie du champ de l'expérience, d'un autre côté notre subjectivité se trouve objectivée puisque c'est elle qui donne forme aux objets. Il y a toujours du plaisir à reconnaître quelqu'un : ce plaisir, d'après Théodore Lipps, vient de ce que nous avons mis une forme sur une multiplicité de sensations. (...) C'est exactement le même plaisir que suscite l'art abstrait chez quiconque sait identifier le visage triste du modèle d'un peintre qui s'est efforcé de ne rendre que les traits caractéristiques de la tristesse du visage de son modèle. Autrement dit, au lieu que, dans l'art figuratif, le spectateur doit se mettre à la place du peintre pour comprendre ce qu'il a voulu dire lorsqu'il a peint ce qui est représenté, dans l'art abstrait, le spectateur doit se représenter la forme que se représentait le peintre qui ne lui en a donné que les traits pertinents qui devraient suffire à l'évoquer. (Berthoz, 2004, p. 36)

Cette citation de Berthoz quant au phénomène de l'empathie explique que ce que l'on incorpore par notre subjectivité proprioceptive, qui est constituées des résonances internes de notre perception et qui constitue notre vécu, provient de notre façon de donner forme à la multiplicité de notre vécu et de nos sensations. À partir du postulat personnel que la danse contemporaine se veut être vecteur de sensations, comment faire en sorte que le spectateur lui « prête un visage » qui fait sens pour lui?

Dans le cadre de cette recherche-crédation, l'intersubjectivité pourra être abordée de façon duelle, selon la polarité initiale acteur-spectateur. Deleuze et Guattari opposent, pour l'expliquer, le rhizome à l'image de l'arbre à partir de sa dualité feuilles-racines et ciel-terre. C'est un phénomène parlant pour expliquer l'opposition entre la dualité (arbre) et la multiplicité (rhizome). Pour expliquer le rhizome, sa multiplicité et pour en nommer les composantes, il semble nécessaire de l'opposer à une forme différente, voire opposée, qu'est ici l'arbre comme composante duelle. Quoique le rhizome trace par ses lignes de force et de fuite la vie, ses éléments naturels et artificiels, sa faune et sa flore, le définir semble infini : le créer, impossible justement parce qu'il sous-tend l'infini. C'est là que la dualité semble devenir importante : pour expliquer l'inexpliqué, et définir l'indéfinissable. La vie et ses composantes visibles et invisibles peuvent faire rhizome. La dualité permet d'en définir une partie, la nôtre. On arrive à identifier à partir de la limite, à partir de ce qui n'est pas, d'où « la tension entre deux réels disparates immanente à tout processus d'individuation. (...) Le corps ne peut se comprendre qu'accompagné de ses doubles qui permettent de cerner ses frontières et de déterminer son identité en rapport avec une altérité. » (Bernard, 2011, p. 54). On justifie ici l'importance de la dualité, quoique, selon le rhizome, sans cesse dissoute, pour nous permettre de construire nos perceptions, notre subjectivité. Comme si de définir par « ce

qui n'est pas » aiguisé les subjectivations possibles de ce qui est. La création, matérialisation de notre perception, de nos sensations et de notre imaginaire, semble ici agir comme médiateur entre l'aspect rhizomatique de la vie, insaisissable dans tout ce qu'elle est, et notre définition de « ce qui est ».

2.5 L'espace catégoriel par empathie

Le pouvoir essentiel et irremplaçable de la représentation me paraît tenir dans la situation où elle place le spectateur. Elle l'invite à produire le sens en comblant la distance entre ce que l'acteur lui montre et les résonances de ces indications dans son univers sensible, intellectuel et imaginaire. (Caune, 1996, p. 170)

Le concept d'intersubjectivité m'amène au concept d'espace catégoriel, qui est au cœur de mon sujet de recherche. Pour parler d'espace catégoriel, il faut parler de catégories descriptives et pour parler de celles-ci, je m'appuie sur la théorie de Vermersch (2012) quant à l'explicitation. Selon la théorie phénoménologique de Vermersch, les catégories descriptives sont les lunettes à travers lesquelles les individus perçoivent leur vécu, et arrivent à le décrire. « Les catégories descriptives sont la synthèse conceptuelle des données de l'intuition. » (CNRTL, 2013). Elles permettent de donner un sens à l'expérience, de la nommer. L'espace de ces catégories : l'espace catégoriel, peut être nourri par la perception de l'autre, et son enrichissement permet un approfondissement de la conscientisation de l'expérience et de nouvelles possibilités quant à son rapport à soi et au monde. Je me demande donc dans le cadre de cette recherche-crédation, si tout comme le fait le rapport à l'autre, l'œuvre d'art permet d'ouvrir et de nourrir l'espace catégoriel du spectateur, le rapportant à son propre vécu.

En revanche, l'empathie et l'intersubjectivité qu'elle entraîne permettent un meilleur ancrage en soi-même, par un approfondissement de l'espace catégoriel : son activité est la porte d'entrée à la connaissance de notre expérience. « L'activité catégoriale, avant d'être une pensée ou une connaissance, est une certaine manière de se rapporter au monde. » (Merleau-Ponty, 1945, p. 222). « C'est ce en quoi consiste le fait de vivre telle ou telle situation. » (Vermersch, 2012 p. 67), c'est-à-dire comment nous la percevons et la nommons. Vermersch élabore dans *Phénoménologie et explicitation* (2012) l'importance de la description des vécus par la sensation. Il y souligne l'importance de l'impression subjective et de sa description,

qu'il nomme rapport « chaud » au souvenir, où l'on soulève les actions physiques et mentales ayant réellement eu lieu lors d'un moment spécifié. L'unicité du vécu subjectif est implicite à la description, à l'impression, et son déploiement peut permettre la possibilité de tracer la carte de sa corporéité, contrairement à l'explication ou à l'analyse qui mène directement au général et à la conceptualisation. La conceptualisation peut avoir lieu, mais après, une fois la carte tracée sensoriellement.

Chaque mémorisation volontaire s'accompagne d'une mémorisation involontaire de son contexte, et toutes les mémorisations passives sont mémorisations de choses particulières avec leur contexte. On peut encore concevoir que chaque chose mémorisée appartient à et possède un nombre indéfini de traits et de catégories, catégories à la fois conceptuelles, sémantiques, sensorielles, analogiques. Chaque chose mémorisée a donc une unité, une distinctivité, et en même temps est comme le support d'une forêt d'antennes spécialisées, qui détectent et sont sensibles en permanence à toute analogie, toute ressemblance même partielle, et qui éveillent des connexions dans le présent à ce qui résonne dans le passé de toutes les rétentions et les traces mnémoniques. (Vermersch, 2012, p. 187)

Cette citation est fondamentale car elle explique le caractère rhizomatique et réactivable de l'expérience mémorisée, de notre capacité à la saisir intentionnellement et de l'amener à la conscience. Selon Vermersch, de se donner accès à notre expérience subjective par l'explicitation permet de s'approprier son vécu, et le partage des vécus ouvre l'espace catégoriel de l'autre lui permettant de nourrir et de développer son champ de perception. Bref, de donner de l'espace catégoriel à l'autre par empathie permet de donner sens à l'expérience et de donner de l'emprise sur son vécu.

Autrement dit, l'accès à l'universel n'est pas donné par l'abstraction ni par l'induction mais bien concrètement par l'empathie. Celle-ci permet en effet de faire l'expérience de la relativité des systèmes de référence dont l'invariant est précisément l'universel. (Berthoz, 2004, p. 47)

2.6 Corporéité, rhizome et métissage

Hubert Godard (1992), en parlant d'une mémoire corporelle comme d'une « géographie modelée par tout le vécu » (p. 140), explique cette construction cartographique d'une « corporéité », de corps comme expérience, et même plus spécifiquement de cette accumulation de « corporéités ». La corporéité est le « caractère de ce qui est corporel, de ce qui a un corps humain, de ce qui est un corps matériel. (...) Le corps d'autrui ne doit pas être confondu avec son objectivité. (...) Mais corporéité et objectivité d'autrui sont rigoureusement inséparables. » (CNRTL, 2012). On parle ici du corps dans sa matérialité, mais aussi dans ses

dynamiques de mouvement et de vie. La subjectivité s'y trouve dans la perception de ses sensations et du corps de l'autre, qui constitue l'accumulation des corporéités soutenue par Godard. Celui-ci se rapproche en ce sens de la phénoménologie¹² de Merleau-Ponty quand il parle de l'errance en tant que regard du spectateur sur l'œuvre d'art : sans déterminisme, sans avenir. Le regard et la perception du spectateur sont multiples et participent incontestablement au devenir de l'œuvre, dans cette dialectique soutenue par Didi-Huberman.

Il y a ainsi, au sein de chaque corporéité, une intrication ou une imbrication souterraine, secrète et subtile de la sensation, de l'action, de l'expression et de l'énonciation dans la mesure où elles sont toutes quatre habitées, mues et traversées par la même force originaire et permanente de production incessante de fictions. (Bernard, 2011, p. 21)

Nous parlerons ici de la multiplicité des corporéités à partir des concepts de rhizome et de métissage, pour mieux comprendre l'importance du concept de la sensation. On peut parler du rhizome comme de l'agencement des rencontres. Dans leur ouvrage *Le Métissage*, Laplantine et Nouss (2008) soutiennent qu'il ne s'agit pas nécessairement de métissage ethnique ou culturel, car le voyage dont le métissage peut surgir n'est « pas tant une sortie de soi que l'exploration d'espaces intérieurs et pourtant étrangers » (Laplantine et Nouss, 2008, p. 89). Le métissage vise plutôt la porosité des frontières qui permet « l'autre en soi », et par l'aspect imprévisible et unique de son devenir, accepte les identités plurielles, le pluralisme de l'être. Mais cette multiplicité est aussi celle qui permet le métissage, car la rencontre n'est possible que par une curiosité pour l'autre, forme d'altérité, pour ces forces tant contradictoires que complémentaires. Ces frontières qui précèdent ou succèdent le devenir du métissage permettent de définir la langue et la culture de chacun. C'est grâce à elles que la définition du « je » est possible, et c'est par cette définition que l'est la reconnaissance de l'altérité.

Aux yeux de Sibony, l'« origine, ce n'est pas seulement là d'où on vient », mais ce sur quoi on bute et ce qui anime nos déplacements, une limite indépassable qui induit des voies de passage. Ainsi, par exemple, écrit-il, il n'y a pas de langue-origine ni d'origine des langues, mais les effets de l'origine viennent se jouer entre deux langues. (...) il n'y a pas la Vie ou la Mort mais ça se joue entre vie et mort ; il n'y a pas d'Identité mais ça se joue dans l'entre-deux identités et les mutations de l'origine. (Bernard, 2011, p. 55)

¹² La phénoménologie est l'« étude des faits de l'expérience vécue, indépendamment des principes ou des théories [...]. L'observation et description des phénomènes et de leurs modes d'apparition, considéré indépendamment de tout jugement de valeur. » (CNRTL, 2012)

On sent ici que le métissage, tel qu'en parlent Bernard, Laplantine et Nouss, est rhizomatique, c'est-à-dire qu'il n'a ni début ni fin, ni centre ni périphérie, mais est en constante mouvance entre les éléments et événements qui le constituent. « Le temps du métissage est le présent puisqu'il assure la permanence des créations et des rencontres. » (Laplantine et Nouss, 2008, p. 99). Le fameux « je » n'est donc pas tant « je » qu'il est fait des autres.

2.7 Identité et conception de l'idéal

L'idéal, cette notion sacrée depuis la triangulation platonicienne du beau, du bien et du vrai, est une notion qui correspond à l'Idée. C'est-à-dire que, par opposition au *réel*, l'idéal « n'a qu'une existence intellectuelle, sans être ou sans pouvoir être perçu par les sens; *en partic.* qui a les caractères de l'idée. » (CNRTL, 2012). Il est une construction, ou une subjectivation de l'idée que l'on se fait de la perfection. Indépendamment de ce qui se vit dans le réel, l'idéal ne peut se construire que dans l'intellect ou dans l'imagination, et conceptualise une vision d'une perfection que l'être veut atteindre. Malgré cette notion « d'idéal à atteindre », qui donne l'impression qu'il est extérieur, l'idéal est bien une caractéristique identitaire, qui donne forme aux conceptions individuelles d'un vrai, d'un bien et d'un beau.

Cependant, nos thèmes *Beauté*, *Foi* et *Amour* interagissent ici. La notion d'idéal, tributaire de la philosophie platonicienne revisitée par la pensée chrétienne, implique l'intrication du Beau, du Vrai et du Bien (Merot, 2014). Jusqu'à sa déconstruction totale avec Duchamp, la notion d'idéal en art a une histoire qui suit un *decrecendo* assez lisse jusqu'à la « vie moderne », « d'où les dieux se sont retirés. » (Merot, 2014, p. 150). Quoique ces notions existent encore aujourd'hui, leur imbrication fondamentale quant à un idéal s'est considérablement transformée.

En art, l'idéal esthétique a longtemps correspondu aux canons de la beauté formelle, qui « idéalise » la beauté plutôt que de la « représenter ». La définition du beau idéal, des beaux-arts, s'oppose encore aujourd'hui en partie à la « beauté naturelle ». De transformer le *réel* pour qu'il corresponde à une idée de beauté parle plus de *réalité*, de la conception d'une culture, d'une époque, que de la sensation de beauté elle-même, qui elle est tendue,

rhizomatique, multiple et justement, de l'ordre de la sensation. Selon Grout, la beauté a un caractère public car,

la vision (le monde visible pour nous) s'accompagne d'une action dirigée à l'intérieur du domaine politique. « Serait-ce que l'amour de la beauté demeure barbare s'il n'est accompagné par la faculté de viser dans le jugement, le discernement et la discrimination, bref, par cette faculté curieuse et mal définie que nous appelons communément le goût ? » (Grout, 2004, p. 142-143)

Le goût est donc ici une activité politique, car il nous positionne dans le monde commun. Il personnalise le beau, le bien, le bon, et « ainsi produit une culture » (p. 143). Le goût en tant « qu'activité » permet à la fois de partager avec les autres le même monde, et de ne pas être submergé par le beau comme par le chaos. Il s'agit donc effectivement d'une conceptualisation, qui s'oppose à la sensation pure, tel que dualisé dans notre tableau (*voir* part. 2.11). L'idéal correspond à l'Idée qui s'oppose : du bien et du mal, du beau et du laid, de vrai et du faux.

2.8 L'enjeu de la dualité

Tel que précisé à la section 2.6, le rhizome est une structure qui cartographie bien les phénomènes naturels, et qui décrit avec justesse l'aspect multiple et imprévisible de la vie. Cependant, on ne peut cartographier, ni décortiquer le rhizome en mots, en schéma ou en image : On peut faire carte avec le visible, c'est-à-dire avec ce que notre perception nous permet de voir, mais pas avec l'invisible. Merleau-Ponty précise qu'il y a indivisibilité de la sensation et de la perception. L'œuvre d'art propose des sensations à travers la perception de l'artiste, et qui sont reçues par la perception du spectateur. Les perceptions internes (senti) et externes (sentant) de l'acteur et du spectateur sont de type rhizomatiques (Martin, 2012). Selon Godard, il n'y a pas d'imaginaire sans perception (Martin, 2012), et pas de perception sans sensation. Cette circulation entre sensation, perception et imaginaire résulte du corps chiasmatique selon Michel Bernard (2011), qui régit selon lui tout le système sensoriel. Il ne s'agit en fait pas seulement du corps chiasmatique, mais de « l'interconnexion singulière et permanente de quatre chiasmes principaux » (p. 21). Des chiasmes intrasensoriel, intersensoriel, parasensoriel et intercorporel, c'est ce dernier qui attire le plus notre attention ici. Effectivement, il justifie qu'il existe une « intercorporéité naturelle », comme l'affirme Merleau-Ponty. Ce dernier chiasme est l'« expérience de la rencontre de mon corps et du

corps d'autrui [comme] celle « des deux côtés d'un même être » ou bien encore [comme] la réalité concrète de la texture sensible de « la chair » comme une sorte de « corps unique ». Cette intercorporéité ne désigne, selon moi, que le croisement des virtualités projetées par la diversité des corporéités, autrement dit la trame fictive, mouvante, et singulière de l'imaginaire immanent à nos sensorialités. » (Bernard, 2011, p. 21). La sensation prend ici toute son importance. Reliée aux sens, elle est notre contact le plus direct et le plus palpable avec le monde, et donc avec nous-mêmes comme les autres.

2.9 L'ouverture à la sensation

Selon Eco (1994), chaque « secret découvert », chaque piste de compréhension, renvoie à un autre « secret », dans une « logique spiraliforme où l'idée d'une linéarité, ordonnée temporellement, des causes et des effets se trouve remise en question. (...) Le secret final de l'initiation hermétique, c'est que tout est secret. » (p. 56). Cet aspect multiple, pluriel, de notre rapport au monde se lie avec la « logique de la sensation » de Deleuze (2002). Car comment parler de leur *sensibilité* sans parler de *sensation*? Tout comme dans le cas du rhizome, Deleuze passe par une dualité pour nous expliquer sa logique de la sensation. Il oppose figure et figuration, cerveau et système nerveux, concept et sensation.

La sensation, c'est le contraire du facile et du tout fait, du cliché, mais aussi du « sensationnel », du spontané, etc. La sensation a une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital, « l'instinct », le « tempérament » [...]), et une face tournée vers l'objet (« le fait », le lieu, l'évènement). (Deleuze, 2002, p. 39)

La sensation est dans le corps de celui qui crée et dans le corps de l'œuvre, en plus évidemment d'être dans le corps du spectateur selon la trilogie d'Eco (1994). « Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation » (Deleuze, 2002, p. 40). La sensation se transmet sans histoire car elle passe d'un « niveau » à un autre, d'un « ordre » à un autre. « Les niveaux de sensation seraient vraiment des domaines sensibles renvoyant aux différents organes des sens; mais justement chaque niveau, chaque domaine auraient une manière de renvoyer aux autres, indépendamment de l'objet commun représenté » (p. 45). Cela explique son aspect rhizomatique. Selon Bacon, quand une « chose » sensible se décline en trois « ordres » ou plus, elle s'ouvre, alors qu'en deux, comme dans le cas du concept, elle se

ferme comme dans l'exemple de la dualité feuilles/racines pour expliquer l'arbre. La logique des sens n'est ni rationnelle ni cérébrale. Elle tient d'un rythme, auditif ou visuel, qui s'associe à la sensation pour lui donner les niveaux par lesquels elle passe. C'est ainsi que la musique offre « des lignes de fuite qui traversent le corps » (p. 55). La sensation déforme le corps, en le faisant vibrer d'une résonance nouvelle, qui trace de nouveaux chemins. Elle fait entrer du chaos, de l'inconnu dans le mouvement, comme le diraient Deleuze et Guattari (2005). Un chaos aux variations infinies, qui échappe aux opinions et aux idées que l'on associe de manière contigüe et causale.

L'artiste rapporte du chaos des variétés qui ne constituent plus une reproduction du sensible dans l'organe, mais dressent un être du sensible, un être de la sensation, sur un plan de la composition anorganique capable de redonner l'infini. [...] L'artiste pratique une fente dans l'ombrelle, il déchire même le firmament, pour faire passer un peu de chaos libre et venteux et cadrer dans une brusque lumière de vision qui apparaît à travers la fente. (Deleuze et Guattari, 2005, p. 202-203)

Le contraste, la dualité, est chose trop logique, selon Bacon. Les différents niveaux de la sensation touchent quelque chose de plus profond : « Comment est-ce que je sens que je puis rendre cette image plus immédiatement réelle pour moi ? » (Deleuze, 2002, p. 43). La dualité serait donc un concept qui permet d'amener de la sensation au cerveau ? Du réel à la réalité ? « Les paradigmes arbrifiés du cerveau font place à des figures rhizomatiques » (Deleuze et Guattari, 2005, p. 217). L'aspect rhizomatique de la sensation le rend insaisissable à la conscience dans son ensemble, d'où tout l'intérêt pour la mémoire passive déployé par Vermersch. La sensation se forme sur un plan de composition, où elle se contracte à partir de ce qui compose d'autres sensations. « La sensation est contemplation pure [des éléments de la matière], car c'est par contemplation qu'on contracte [...]. Contempler, c'est créer, mystère de la création passive, sensation. » (Deleuze et Guattari, 2005, p. 212). De façon paradoxale, la sensation détermine « l'instinct », et « l'instinct » cherche la meilleure sensation, celle qui remplit la chair¹³.

L'appel à l'ouverture se sent au sein de cette logique de la sensation, c'est-à-dire que son aspect mouvant et multiple est prêt à absorber un morceau de chaos à tout instant. La

¹³ La chair est ici prise au sens du concept deleuzien, comme « matériau corporel de la figure » (Deleuze, 2002, p. 28). Concept phénoménologique, la chair est tout ce qui compose le corps mou, somatique, sensible. Là où s'incarnent les sensations vivantes.

sensation est élastique, mouvement sur place, « action sur le corps de forces invisibles » (Deleuze, 2002, p. 45). L'ouverture, c'est de croire à la vie comme permission. Comme la présente création consistait à matérialiser un morceau de sensation, il était souhaité que ce morceau de matériel ouvre à un monde de possibles. Bacon disait qu'il était « cérébralement pessimiste, mais nerveusement optimiste » (p. 46), et c'est cette foi en la vie qu'il soutient. La vitalité de la sensation et ses forces invisibles est une lutte pour le corps visible, car c'est elle qui le conditionne. « La vie crie à la mort, mais justement la mort n'est plus ce trop-visible qui nous fait défaillir, elle est cette force invisible que la vie détecte, débusque et fait voir en criant. » (p. 62).

2.10 L'œuvre comme moment de paysage

La couleur a des pouvoirs spatialisants et nous y sommes sensibles. Maurice Merleau-Ponty a cherché en plusieurs textes, d'une part, « comment le murmure indécis des couleurs peut nous présenter les choses, des forêts, des tempêtes, enfin le monde », comment la couleur se déploie en une « ouverture aux choses sans concept », et, d'autre part, comment « le corps [est] lié par toutes ses parties au monde ». « Le sujet de la sensation [pour lui] n'est ni un penseur qui note une qualité ni un milieu inerte qui serait affecté ou modifié par elle, il est une puissance qui *connaît* à un certain milieu d'existence ou se synchronise avec lui ». Le « sujet de la sensation » serait peut-être plus disposé dans l'ouverture du monde et du paysage avec certaines couleurs. (Grout, 2004, p. 36-37)

Le paysage ici n'est pas une image ou une représentation attachée à un lieu. Il est un moment de monde, un événement du sentir comme l'a nommé Erwin Straus, en raison de l'incompréhension ressentie devant le paysage naturel. La sensation est ici à la perception, ce que le paysage est à la géographie. La différence tient d'avoir ou de ne plus avoir d'orientation. Paysage comprend ainsi émotion du paysage, qui elle est une exaltation : « nous nous éprouvons dans l'ouverture avec enthousiasme. Elle coïncide aussi dans sa radicalité à un moment de déstabilisation qui touche l'être, la reconnaissance de nous-mêmes et de nos propres limites. » (Grout, 2004, p. 135). Cela n'advient pas seulement lors de l'événement de l'œuvre mais aussi dans la vie de tous les jours, où on est « entre l'espace de la géographie et le paysage » (Grout, 2000, p. 292). Ces moments d'ouverture à l'expérience créent donc un état d'être qui ne se cristallise ni dans l'action ni dans la contemplation, mais bien dans une sensation rhizomatique qu'on ne peut attraper, comprendre ou classer. C'est l'expérience du sentir qui nous fait dévier de toute objectivation possible. Dans ces brefs moments, on ne subit pas passivement le spectacle, on en fait partie : acteur et spectateur à la

fois, ou spectateur de son action dans le monde. « Or, quand je me sens perdue dans le paysage, les théories de monde duels n'ont plus cours. » (Grout, 2004, p. 145). « Leur atmosphère n'évoque aucun dualisme (fond/forme, forme/matière, visible/invisible, plein/vide, etc.), aucun conflit. Dès lors, ces œuvres nous font sentir l'évènement du paysage tout comme l'intimité des choses et du corps. » (p. 85-87). Le paysage comme expérience de la vie, donc, unit. En ce sens, il dépasse la compréhension de celle-ci, cette compréhension nécessitant rationalisation, classification, comparaison et opposition. C'est là l'expérience de notre corps qui « s'enfonce dans le monde au lieu de le dominer. » (Merleau-Ponty, 1964, p. 61).

2.11 L'art et la vie

Parler d'images dialectiques, c'est à tout le moins jeter un pont entre la double distance des *sens* (les sens sensoriels, l'optique et le tactile en l'occurrence) et celle des *sens* (les sens sémiotiques, avec leurs équivoques, leurs espacements propres). (Didi-Huberman, 1992, p. 125)

De la polysémie du terme *sens* (direction, sensation, signification), tel que déployé ici par Didi-Huberman, est réitérée une quantité de dualités exprimées dans la présente recherche-crédation. Que l'on parle du rapport subjectif à la réalité, du spectacle comme rituel, du paysage, du jeu des interprètes, plusieurs notions abordées s'accrochent à « sensation » ou à « concept » : règle/jeu, duel/multiple, fermé/ouvert, cerveau/chaos, action/contemplation, plein/vide, acteur/spectateur, réalité/réel, vécu/vivant, sujet/objet, intime/universel, quotidien/ordinaire, géographie/paysage, etc. L'aller-retour semble être au cœur de plusieurs questions ici abordées, ainsi qu'au cœur du propre de notre recherche-crédation.

L'art, la création, me paraît être une jetée dans l'espace ou sur papier, une lancée dans le visible, de l'invisible qui nous compose pour, comme le disait Catherine Gaudet (2012), saisir « qui je suis », *voir* clairement un morceau de chaos. Il ne s'agit pas d'un « refus de la représentation ou de la réalité, mais un refus de réduire celle-ci à l'apparence ou à la figuration, la réalité étant infiniment plus riche et tout autant composée d'invisible que de visible, d'informe apparent que de forme apparente, en d'autres mots de création que de donné. » (Bertrand, 2001, p. 42). L'objectif de l'artiste n'est pas à mon sens de tenter de ressembler à la vie, de la traduire de façon réaliste sur papier, d'où ce que l'on peut reprocher au littéral en création, mais il s'agit pour moi de traduire de façon impressionniste « l'affect

qui donne lieu et apparence » (p. 42). Cela ne veut pas dire qu'il faut faire *calque* d'une *carte*, rendre binaire le multiple, et que créer n'implique pas *percevoir* et *sentir*. On crée pour, entre autres, apprendre à vivre ou mieux vivre, mieux comprendre ou saisir la vie. « La vie laissée à elle-même, dans la quotidienneté, est insupportable, trop grande ou trop forte. » (p. 44). On crée pour agripper des morceaux de vérité, pour jeter dans le visible des forces qui composent la multiplicité de nos sensations, pour faire concept, non pas au sens intellectuel du terme, mais plutôt pour consolider du vécu, amener à la conscience et dans l'action ce qu'on a contemplé, pour ensuite contempler la dite création et l'amener au plus près de soi et des autres. Tel qu'abordé en début de cette recension des écrits quant à l'esthétique de la vie quotidienne, le spectacle se doit de réconcilier l'art et la vie par « une situation ordinaire faisant coïncider le comédien et la personne. De ce fait, la vie est pleinement indiscernable de l'art, le geste pratique de sa valeur artistique, le réel de la fiction. » (Formis, 2010, p. 201).

Tel que mentionné plus tôt, le double ferme, alors que le trio et plus ouvre. Mais d'accepter la contradiction implique d'ouvrir le double à ses potentialités, et à ce qui compose l'expérience d'un système. À partir des résultats de recherche (*voir* sect. 5.2.1 et 5.3.1), un double qui nous intéresse particulièrement est celui de l'engagement et de l'intimité. L'intimité comme relation émotive à soi, à sa subjectivité et à son identité, et l'engagement comme risque, comme saut dans le vide d'une promesse à tenir, d'une foi à conserver, pour incorporer l'intimité de l'autre dans la sienne, et ouvrir son espace catégoriel. Ce système repose en quelque sorte sur la triade *Beauté-Foi-Amour* déclinée plus tôt. L'amour et la beauté s'engendrent mutuellement entre autres par le désir et l'élan vers, de même que l'amour et la foi reposent notamment sur la fidélité. Le trio « idéal » platonicien et chrétien *Beauté-Vérité-Bonté* positionne l'amour au centre de l'intimité dans son désir de l'autre par rapport à l'engagement comme valeur de fidélité. Cet art qui se place au centre de l'intimité et de l'engagement, et qui lui donne du coup une dimension politique, c'est, selon Bertrand, l'art de vivre,

l'art d'être, de percevoir, de sentir, d'entrer en relation avec ce qui est. Il nous semble que toutes les œuvres d'art n'ont d'autre finalité que de contribuer à créer cet art de vivre, cette manière sobre, subtile, compatissante, amoureuse, d'être et d'entrer en relation avec les autres êtres. [...] En créant, l'artiste apprend à vivre. Apprendre n'est pas savoir. (Bertrand, 2001, p. 125)

2.12 Et un cadre conceptuel

La présente recension des écrits a permis d'élaborer un cadre théorique constitué de concepts plutôt que de théories. De fait, la construction du sujet de recherche et l'analyse des données ici s'articulent autour des concepts suivants : *Vécu, distance à l'œuvre et paysage.*

La *vie quotidienne*, tel que construite à partir de la théorie d'une esthétique de la vie ordinaire de Formis (2010), soutient l'idée d'une poétique du quotidien, ainsi que du besoin d'un quotidien poétique tel que mentionné dans les motivations de recherche. Entre autres en proposant que la vie possède en elle-même les qualités que l'art souhaite évoquer, le quotidien implique de considérer le *vécu*, conscient et subjectif, développé entre autres à partir des notions de perception et de mémoire. Le *corps vécu*, en opposition au corps vivant d'Andrieu (2010), s'apparente à la conception de la réalité qu'implique le vécu, amené à la conscience par l'affectivité et la mémoire. La notion d'écriture du réel de la présente problématique est donc plus ou moins valable ici, comme ce qui nous intéresse, dans le contexte d'un art contextuel et relationnel est de tisser l'œuvre avec la réalité, dans les composantes du monde qui l'entoure. Effectivement, de créer l'œuvre à partir et pour les interactions humaines (Bourriaud, 2001) positionne le vécu intime et subjectif dans une collectivité.

Par le dialogue entre vécu et perçu dans la mise en scène du vécu de l'autre, ainsi que par les notions d'intersubjectivité, d'empathie et d'espace catégoriel abordées, se consolide le concept de *distance à l'œuvre* qui compose le cadre conceptuel avec celui de *vécu* et de *vie quotidienne*. En permettant par une certaine distance dialectique de faire émerger chez l'Autre son propre vécu et sa mémoire, la *distance à l'œuvre* offre au spectateur un pouvoir d'expérience, constitutive de la subjectivité. Par la distance, l'espace catégoriel de l'un peut être nourri par l'expérience de l'autre. Ainsi, l'intersubjectivité est constitutive de l'expérience partagée.

Finalement, comme la corporéité ne peut être construite de façon linéaire, quoique les événements de la vie se succèdent, ceux-ci ne s'organisent pas nécessairement chronologiquement dans la mémoire, mais plutôt comme une carte routière rhizomatique qui oblige une certaine errance, tissée entre le visible et l'invisible. La création est la

matérialisation de morceaux de cette carte, celle de sa corporéité, qui se construit avec la carte des Autres de façon *intercorporelle* : une sorte d'errance « qui échappe au déterminisme de l'histoire », aux structures profondes, cristallisées, ou calquables. Notre *vécu*, notre corporéité, se construit en carte rhizomatique, et peut-être que la création, dans la *distance à l'œuvre*, permet une forme d'intersubjectivité et d'empathie, propice à la rencontre avec l'autre et au métachiasme : une matérialisation de la multiplicité de nos sensations, perceptions et de notre imaginaire. C'est cette proposition qui justifie le troisième concept essentiel de ce cadre, le *paysage* comme moment de sentir, mouvant et multiple, et qui par l'ouverture permise permet un dépassement de la dualité comme approche conceptuelle du monde.

C'est à partir de ce panorama conceptuel que s'élabore la réflexion entourant le terrain de recherche. Plus spécifiquement, la rencontre avec le milieu de vie qu'est le CHSLD dans l'élaboration de la création ayant pour sujet et matière le vécu de certains de ses résidents sera observée à partir des concepts et champs précédemment décrits.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

3.1 Méthode

Le danseur ne peut travailler qu'à partir d'un corps-vecteur qui ne se définit pas dans sa structure mais dans son organisation d'intensités, et, on le verra, d'intentionnalités. Le corps dansant est avant tout une géographie multidirectionnelle de relations avec soi-même, avec le monde. (Godard, 1992, p. 138-139)

Mon intérêt particulier pour la création d'une œuvre chorégraphique à partir du vécu quotidien des spectateurs, et mon besoin de donner du sens à ma pratique, m'ont encouragée dans la poursuite de ma question de recherche à réaliser une recherche-crédation. Dans le cadre de cette recherche de type qualitatif, je m'inscris dans un double paradigme post-positiviste et constructiviste. Comme ce qui m'intéresse ici est entre autres « comment les individus se représentent la réalité » (Beaulieu, 2013), il s'agit d'une visée compréhensive dans une perspective épistémologique.

L'activité esthétique qui consiste à « interroger la possibilité d'une oscillation dialectique continue entre l'existence ordinaire et la pratique artistique » (Formis, 2010, p. 193), supporte le choix de la recherche-crédation comme méthodologie de recherche. Non seulement pour la contradiction « majeure qui consiste à lier l'activité du rêve à celle de la raison » (Lancri, 2006, p. 13), mais aussi pour ancrer les résultats de cette recherche dans ma pratique et qu'ils fassent sens pour moi.

« L'art a ses raisons que la raison ignore. Il se pourrait, en effet, que le propre de l'art soit de jeter le trouble dans la pensée. (...) Il se pourrait que le moment de l'artiste soit précisément ce moment où enfin il s'abandonne, où il délaisse le programme des conduites qu'il s'est fixé. » (Lancri, 2006, p. 15). C'est à partir de ce chapitre où Lancri justifie

l'importance de la pratique de la création dans la recherche en art que j'énonce mon approche qui sera de nature heuristique, c'est-à-dire en aller-retour dialectique « entre, d'une part, le pôle d'une pensée expérientielle, subjective et sensible et, d'autre part, le pôle d'une pensée conceptuelle, objective et rationnelle. » (Gosselin, 2006, p. 29). Cet aller-retour dialectique rend bien la contradiction énoncée précédemment par Lancri quant à la nature de la recherche-crédation, et même de la création elle-même qui laisse transparaître un caractère heuristique. « Alors que la création artistique amène à engendrer des symbolisations appelant des lectures plurielles, diversifiées, la recherche amène à engendrer des symbolisations, et notamment des discours, appelant des interprétations plus convergentes. » (Gosselin, 2006, p. 23). De procéder selon ce mouvement dialectique est un objectif non seulement quant au sujet de recherche (entre être acteur et spectateur de sa vie, entre vie ordinaire et *poïésis ordinaire*) mais aussi quant à la méthodologie de nature heuristique de la recherche-crédation (entre subjectivité expérientielle et objectivité conceptuelle). « La relation de complémentarité des connaissances objectives acquises par le chercheur et les savoir-faire subjectifs de l'artiste ne peuvent qu'enrichir substantiellement, selon moi, l'œuvre et la thèse. » (Laflamme, 2006, p. 76).

Pour mener la présente recherche-crédation, l'heuristique a guidé la façon d'aborder ma posture de chercheure, mais aussi la poétique qui, quant à elle, m'a donné une méthodologie de travail dans l'action, dans les décisions, dans la réflexion, bref dans le processus. La poétique observe l'œuvre en train de se faire, contrairement à l'esthétique qui s'intéresse à l'œuvre déjà réalisée. Comme un aspect important de la présente recherche-crédation est la mise en scène du vécu en contexte de CHSLD, et donc, d'une certaine façon, *in situ*, le résultat esthétique de l'œuvre créée importe finalement moins que son processus de création et de rencontres au quotidien. Ont donc été observés principalement les processus de réalisation de l'œuvre, en amont de celle-ci. La poétique du quotidien ici abordée tient donc de l'observation de la construction de l'œuvre à créer à partir d'histoires de la vie quotidienne, mais aussi de son élaboration dans un contexte du quotidien où la vie de tous les jours ne tient pas compte de la création artistique, mais seulement d'elle-même.

3.2 Outils de cueillette

La récolte des données s'est faite essentiellement durant la création (le terrain de recherche), mais aussi lors de la présentation. Les outils de collecte de données sont les entretiens réalisés avec les résidents, les danseurs et le personnel, les vidéos des entretiens, de certaines répétitions et des présentations, et mes notes de terrain. La chorégraphie elle-même est un outil de collecte de données car y résident les choix esthétiques en lien avec le vécu des résidents et leur réception de ces mêmes choix, au cœur de cette vision de la dialectique entre l'art et la vie. En cours de processus, les témoignages des danseurs, des spectateurs, et des autres personnes reliées au projet ont été récoltés. Finalement, des entrevues générales ont été tenues après la présentation pour recueillir les impressions des spectateurs.

3.3 Étapes de la recherche

Cette recherche-création dans laquelle j'agis à titre de chercheure et de chorégraphe implique les interprètes avec lesquels j'ai travaillé, ainsi que le milieu à partir duquel j'ai récolté la matière à la création : les éléments du vécu des gens y appartenant. Ce milieu de vie devant correspondre à mon intérêt de déterritorialisation de l'œuvre d'art et son choix fondé sur mon expérience en milieu hospitalier, il fut tout naturel de conclure une entente avec le CHSLD Providence Notre-Dame de Lourdes qui, grâce à sa récréologue Nathalie Lag  te met en place des plates-formes propices à la médiation culturelle. La recherche-création, en collaboration avec le personnel et les résidents du CHSLD, s'est déroulée en trois étapes supportées par un triple cadre conceptuel précédemment mentionn  ¹⁴.

La première étape du travail a débuté avec les entretiens des résidents, et futurs spectateurs, du CHSLD. M'intéressant à leurs histoires et aux éléments de leur vécu faisant sens pour eux, les rencontres ont été effectuées par entretiens informels fondés sur l'approche phénoménologique de l'entretien d'explicitation de Vermersch (2012). L'approche phénoménologique implique une primauté de l'*  po  ch  * (une suspension du jugement et des connaissances), et un respect de la perception de l'autre (Beaulieu, 2013).

¹⁴ Le vécu selon la vie quotidienne (Formis, 2010), la distance à l'œuvre (Didi-Huberman, 1992), et le paysage (Grout, 2000 et 2004).

L'entretien d'explicitation, quant à lui, se fonde sur la description du vécu et de l'action, physique et mentale.

Ce que nous faisons dans l'entretien d'explicitation, en sollicitant la mémoire d'évocation, porte sur le troisième temps [la description de toutes les formes de retour d'une trace mnésique]: l'éveil du passé vécu, ciblé sur des moments singuliers, et documente ainsi l'analyse en première personne de l'éveil des traces mnésiques autobiographiques. (Vermersch, 2012, p. 167)

L'entretien d'explicitation s'intéresse entièrement aux impressions subjectives de la personne décrivant son vécu, proposant une approche plus sensorielle que conceptuelle de la mémoire (Vermersch, 2012). Gusdorf, dans son ouvrage *Mémoire et personne* (1950), parle de cet aspect sensoriel de la mémoire :

Telle période de ma vie militaire par exemple, peut se décomposer en une série de conduites particulières, en un emploi du temps parfaitement déterminé. L'essentiel pourtant demeure la grisaille, l'état de dessèchement intime dans lequel j'ai vécu cette époque de mon métier de soldat. Tout ce que nous faisons s'inscrit dans une atmosphère de sentiments, expression de notre équilibre ou de notre déséquilibre. (Gusdorf, 1950, p. 75)

Le transfert que j'ai souhaité opérer à partir de l'entretien d'explicitation de Vermersch est le suivant : Pour lui, la description du vécu est une expérience non seulement sensorielle mais aussi esthétique, par la présence possible de granulation et de fragmentation du souvenir. Selon la profondeur des détails explicités, l'expérience quotidienne d'un élément du vécu spécifié, toujours unique et singulier à son sens, peut passer à un niveau extra-quotidien, permettant de le redécouvrir complètement. Aussi, Vermersch reconnaît les lacunes du langage par rapport à l'explicitation : « le rappel de mots est pauvre en informations sur le vécu, il rapporte essentiellement des concepts, des déterminations abstraites (...) » (Vermersch, 2012, p. 183). Mon intérêt lors des entretiens d'explicitation n'était donc pas uniquement la saisie verbale mais aussi non verbale, tel que l'état, les expressions faciales ou les gestes de la personne décrivant tel ou tel événement, désirant par la création chorégraphique transmettre la multiplicité des éléments de sensation propres au ressouvenir et à l'évocation du vécu.

C'est par ce potentiel sensoriel de la danse que j'ai abordé la deuxième étape du travail : la création avec les deux interprètes. À la manière de la *poïétique de l'ordinaire* de Formis (2010), j'ai souhaité aborder le vécu des résidents du CHSLD pour dessiner la matière

chorégraphique ainsi que les espaces où s'est déroulée la présentation, à même le CHSLD. Les deux volets de la construction de la chair de l'œuvre et de l'espace ont été développés à la manière de la *poïétique de l'ordinaire* de Formis, telle qu'elle la décrit en parlant du travail de Pina Bausch.

La danse est chez Pina Bausch foncièrement spectaculaire. Tout en tirant sa source du matériau ordinaire des gestes de vie, elle crée des allusions et des analogies inattendues. Elle distord les gestes par un traitement surprenant et extrait du corps une variété de mouvements déroutants. (...) Pina Bausch utilise l'ordinaire comme un matériau décomposable et recomposable formé par des scènes de vie, par des aspects spectaculaires surgis de la transformation de l'expérience ordinaire. (...) Ce travail chorégraphique transfigure les gestes en éléments métaphoriques et les dissocie de leur contexte d'origine. (Formis, 2010, p. 137)

L'objectif était de permettre au spectateur de s'observer lui-même, d'une certaine façon, à la manière de ce que permet la distance à l'œuvre ainsi qu'à travers la poïétique, la métaphorisation du vécu ordinaire, ou quotidien. Ce travail de métaphorisation, de transformation de l'ordinaire, se justifie par rapport à mon intérêt pour la réception à partir de la psychologie expérimentale de la mémoire expliquée par Vermersch (2012). L'auteur précise que le taux de rappel du vécu de l'un est favorisé par le fait qu'on ne lui donne qu'un indice, qu'une partie de la réponse (p.188), pour éveiller une catégorie descriptive nouvelle. Cette réactivation de la mémoire par une procédure artistique, et donc artificielle, permet une extériorisation de soi. Selon Formis, c'est le geste qui permet la plus grande indiscernabilité entre l'art et la vie, car il « décrit au lieu de représenter » (Formis, 2010, p. 133) et a une double nature : efficacité concrète et vécu subjectif. La vision et le vécu y sont foncièrement liés (Formis, 2010, p. 41).

Le geste ordinaire est artificiel bien qu'il apparaisse naturel, alors que le geste artistique est artificiel et se réclame comme tel. Entre les deux, surgit un domaine d'expérience qui sert à montrer l'artificialité du premier par le biais du second, ce domaine est celui de l'esthétique. (Formis, 2010, p. 44)

D'où l'importance de la présentation de l'œuvre. Le spectateur y étant pleinement conscient d'en être un, il peut se permettre l'état contemplatif nécessaire au plaisir de « prêter un visage » à l'œuvre, qui fait sens pour lui, et de « reconnaître que le spectacle s'inspire de l'ordinaire et le donne à voir autrement. Il demeure que le spectateur est confronté à une œuvre d'art à part entière, à un spectacle, avec l'envoûtement qui l'accompagne. » (Formis, 2010, p. 141).

Il y aurait deux principes dans l'art. L'un serait l'empathie, chaque fois que l'art se donne pour objet de reproduire la vie, celle de la nature dans un paysage ou celle d'un homme dans un portrait. L'autre serait l'abstraction, chaque fois que l'art ne se donne pour but que d'être ornemental, comme dans toutes les compositions géométriques. (Berthoz, 2004, p. 43)

C'est pour cet intérêt particulier pour la rencontre avec le spectateur, à travers la création, que la présentation de l'œuvre a fait partie de la recherche. Elle a été présentée dans les lieux du CHSLD, qui ont été choisis durant le processus de création. Il s'agit d'observer si un vécu dans lequel les spectateurs peuvent se reconnaître, lorsque ce même vécu est passé par le filtre sensoriel et perceptif de la création et des danseurs, peut être reçu en prenant la perspective subjective de la sensation que provoque l'œuvre. Je m'intéresse à savoir si le fait d'observer la relation entre ce vécu et son nouvel environnement, l'œuvre chorégraphique, peut permettre de remettre en jeu chez le spectateur les propres représentations de soi, de l'autre, et du monde.

Qu'il soit possible d'avoir une expérience esthétique en-dehors des lieux conventionnels de l'art, c'est ce que les artistes eux-mêmes ont démontré depuis plus d'un demi-siècle. (Formis, 2010, p. 16)

3.4 Analyse des données

Quant à l'analyse des données, elle a été réalisée par théorisation ancrée selon Paillé (1994), démarche qui « s'inscrit dans la continuité du travail d'explicitation » (p. 147), dans une théorisation du faire. « Or qu'est-ce que théoriser? C'est dégager le sens d'un évènement, c'est lier dans un schéma explicatif divers éléments d'une situation, c'est renouveler la compréhension d'un phénomène en le mettant différemment en lumière. » (p. 149). La conceptualisation doit, dans cet objectif, être solidement *ancrée* dans les données empiriques de recherche. Ces données, essentiellement écrites et sur support vidéo, sont les éléments du monde empirique, quoique si les comportements de ce monde empirique pouvaient être observés directement, sans inscription matérielle, ce serait l'idéal (p. 151). Les unités de signification se sont construites de façon graduelle à mesure que le terrain de recherche évoluait, dans un rapport heuristique à la matière. La *codification* initiale de la démarche d'analyse par théorisation ancrée implique « simplement de dégager, relever, nommer, résumer, thématiser, presque ligne par ligne, le propos développé à l'intérieur du corpus sur lequel porte l'analyse, (...) tentant de qualifier par des mots ou des expressions le propos d'ensemble. » (p. 154). Il s'agit ensuite de regrouper, comparer, questionner et classer les

codes pour, en fait, passer à la deuxième étape qui est la *catégorisation*. La catégorisation, « c'est rendre intelligible un phénomène d'importance, c'est expliquer un événement, c'est lui donner un contexte nouveau, un contexte plus large, c'est le mettre en perspective ou lui donner une dimension existentielle, critique, philosophique, c'est, enfin de compte, théoriser. » (p. 160). Après avoir bien défini les catégories, la troisième étape est la *mise en relation* de ces catégories pour aboutir à un schéma conceptuel. Cette mise en relation peut être faite de façon empirique, spéculative ou théorique. Les dernières étapes de l'analyse sont l'*intégration*, permettant de cerner l'objet de recherche au regard de l'analyse, la *modélisation* qui vise à définir la structure et le fonctionnement de cet objet de recherche, et finalement, la *théorisation* proprement dite.

3.5 Considérations éthiques

Cette recherche-création a été menée conformément au protocole du Comité institutionnel d'éthique de la recherche de l'UQAM. Ainsi, des formulaires de consentement ont été signés par toute l'équipe artistique, par les résidents ayant participé à la recherche-création et dont le nom et les images figurent dans le présent mémoire, ainsi que par la direction du CHSLD Providence Notre-Dame de Lourdes qui atteste que l'institution du CHSLD apparaisse dans toute documentation du projet de recherche-création. De cette façon, il est assuré qu'aucun participant ne désire garder l'anonymat, quoiqu'ils en aient eu la possibilité, et que tous ont été informés des avantages et des inconvénients de leur participation, de leurs conditions de travail le cas échéant, et de leur libertés de quitter le projet à n'importe quel moment ou de ne pas répondre aux questions qui les incommode. De la même manière, tous les participants ont accepté volontairement d'être identifiés dans la présente recherche-création et que leur contribution soit mentionnée, et finalement que les extraits vidéos d'eux puissent apparaître publiquement en relation à la publication du présent mémoire.

Le vécu relaté des trois résidents provenait de l'entretien tenu sous forme d'un récit guidé à partir de certains principes de l'entretien d'explicitation. Pour des raisons pratiques et logistiques, le choix des résidents participant au projet a été réalisé par la récréologue du CHSLD, Nathalie Lag  e, du fait de sa connaissance du milieu de vie, de son historique, et du code d'éthique qui régit l'établissement. La diffusion de l'information et le recrutement des

participants, l'obtention de leur consentement, ainsi que la supervision de la présence et des activités de notre équipe de recherche-création au CHSLD furent assurées par elle. Cette présence fut essentielle à la collaboration avec le personnel de l'établissement et à l'élaboration de la proposition dans son milieu de vie.

3.6 Limites de l'étude

Dans le cadre de cette étude, j'ai choisi de ne pas aborder quatre éléments importants. Il s'agit d'un sujet vaste, et il m'était impossible de tout couvrir. Prem  rement, le vécu décrit par les individus du milieu spécifié de l'étude a vécu une transformation « poétique » lorsqu'il est passé par le filtre perceptif et sensoriel des interprètes, et surtout par le mien. La création étant un acte fortement subjectif, on ne peut espérer une objectivité dans l'esthétisation de cette matière, c'est-à-dire une reconnaissance narrative ou imag  e des faits du vécu utilisés. Cela dit, c'est l'acte créatif de transformation poétique de ce matériel brut qui sera abordée, et non l'aspect autopo  tique du travail qui rendrait compte de ma démarche de praticienne-chercheuse dans la création (Gosselin et Le Cogu  c, 2009).

Aussi, malgré l'intérêt marqué pour la réception de l'œuvre évoqué dans les motivations, cette dimension et les théories de la réception qui la composent n'ont pas été analysées ni conceptualisées dans le cadre de cette recherche-création et ce, au profit de la dimension de l'élaboration de l'œuvre, des outils et de la dynamique de travail, et des chemins de développement de celle-ci. La création et la réception étant deux champs d'études différents, et considérant l'ampleur de ces deux sujets, il fut nécessaire de faire un choix.   tant donné le contexte et les objectifs de création particuliers, c'est l'aspect de la création qui a été ici privilégié et étudié.

Troisièmement, je n'ai pas souhaité aborder la situation de vie ou la réalité du milieu dans lequel s'est déroulée la recherche-création. M'adressant aux individus y vivant, je ne souhaitais pas élaborer un discours social, éthique ou politique quant à leur milieu de vie, c'est-à-dire quant à la qualité de vie en CHSLD, ou à la nature du travail du CHSLD Providence Notre-Dame de Lourdes. Ce milieu a accueilli mon étude, et j'ai collaboré avec lui en abordant exclusivement ma question de recherche. Il ne s'agit donc pas ici d'une étude

sociocritique en relation avec le milieu de vie, d'autant plus que les milieux de soins et de santé ne sont pas mon champ d'étude ni d'expertise.

Finalement, je n'ai pas abordé le sujet de l'apport que peut avoir l'art dans la vie des gens, dans ce cas-ci en contexte de milieu de santé. Cet aspect « thérapeutique » de l'art peut être palpable, soit, mais il existe en-dehors de mon champ de pratique et d'expertise. L'étude demeure donc entièrement poétique et philosophique, et sans aspect/analyse psychologique.

CHAPITRE IV

RÉSULTATS

Tel que mentionné dans la première partie de ce mémoire, la réalisation de la présente création s'est élaborée en fonction de champs d'intérêts déclinés en trois temps: la mise en scène d'éléments du vécu de trois résidents du CHSLD Providence Notre-Dame de Lourdes¹⁵, la répétition dans les lieux du CHSLD et finalement les présentations de la proposition chorégraphique. Du 1er octobre 2013 au 25 janvier 2014, les danseurs Joannie Douville et Marc-André Goulet, ainsi que moi-même, avons élaboré une proposition chorégraphique qui a pris la forme d'un déambulatoire dans les corridors et les chambres des résidents du CHSLD Providence Notre-Dame de Lourdes. Ce centre d'hébergement et de soins de longue durée, institution publique située dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, accueille des résidents en perte d'autonomie partielle ou totale. Les adultes y résidant ont des troubles majeurs de santé physique ou psychosociale. Nous y avons répété, en alternance avec le studio conventionnel, pendant trois mois avant la réalisation des présentations. J'avais deux objectifs personnels en relation avec les résidents du CHSLD : développer des outils chorégraphiques pour leur offrir la mise en œuvre d'éléments de leur vécu dans un contexte permettant la sensation d'être spectateurs de leur propre vie, et ainsi revitaliser la mémoire populaire pour mieux valoriser cette perception du monde qui est la leur. Par le fait même, j'étais intéressée à mettre en relation l'aspect éphémère du spectacle vivant et de la tradition orale. Mon deuxième objectif était de réaliser la création et les répétitions de la proposition chorégraphique à même les lieux quotidiens des résidents, pour vivre une expérience esthétique à l'extérieur des lieux conventionnels du spectacle, et observer comment l'œuvre

¹⁵ Situé au 1870 Boulevard Pie-IX, Montréal (Québec), H1V 2C6

pouvait permettre la rencontre et la relation. J'ai donc voulu exposer et transcender ce que j'ai nommé la frontière entre eux et nous, par l'engagement intersubjectif dans la création. J'ai en fait joint mon esthétique et mes métaphores à leurs histoires, pour éclairer ma propre pratique dans ce qu'elle a à offrir à l'autre, au spectateur.

4.1 Mettre en scène le vécu

4.1.1 Les entretiens

Le processus a débuté par des entretiens réalisés avec trois résidents du CHSLD. Avec comme guide initial la technique d'entretien d'explicitation élaborée par Pierre Vermersch, je souhaitais guider leurs témoignages vers la description du vécu et de l'action (*voir* sect. 3.3). L'entretien d'explicitation s'intéresse aux impressions subjectives de la personne décrivant son vécu, proposant une approche plus sensorielle que conceptuelle de la mémoire (Vermersch, 2012). Cette approche m'intéressait, car je projetais imager ce type de rapport à la mémoire : impressionniste et sensoriel. Cela dit, je me suis rapidement heurtée à leur rapport morcelé à leur propre mémoire ainsi qu'à leurs émotions à fleur de peau, compte tenu de l'âge et de l'état physique et mental des résidents rencontrés. J'ai ainsi dû réorienter, dans l'instant, ma méthodologie initiale.

Les entretiens ont donc pris une dimension informelle, où les résidents étaient libres de raconter ce qui venait à leur mémoire spontanément, sans que j'essaie d'en diriger le fil temporel ou sémantique. J'ai tout de même conservé de ma méthodologie initiale certains aspects : éviter l'induction d'informations ou la reformulation, et observer la différence entre la description de contexte, d'action, l'état mental et le commentaire. Je parlais donc très peu et je relançais parfois, tentant de soupeser la pertinence des moments de silence et de parole. Je constatais les images visuelles que leurs histoires créaient en moi, la sensation globale qu'elles me procuraient ou que j'observais chez eux, leurs attitudes posturales, gestes, et regards.

Un seul leitmotiv thématique guidait les entretiens : leurs histoires d'amour et de foi. J'étais intéressée, créativement, par ces grands thèmes universels et je savais qu'il était de la plus grande importance que les entretiens se déroulent positivement, connaissant et ayant été avertie par la direction du CHSLD des risques de la réminiscence de la mémoire, entre autres

dans le cas de mémoires traumatiques. Comme je ne suis pas thérapeute, il était important de demeurer dans une zone confortable pour le résident. J'ai donc dès le départ orienté la discussion vers mon intérêt pour leurs plus belles histoires d'amour et de foi, en les laissant le plus possible dériver par la suite.

4.1.2 Trois résidents, trois histoires¹⁶

4.1.2.1 Mme Jean

Mme Jean est la première dame que j'ai rencontrée. Assurément la plus jeune résidente, c'est son corps et son rapport à celui-ci qui la fait souffrir. Son histoire a été marquée par les origines modestes d'une famille ouvrière, de parents sourds et muets desquels je n'ai rien su, car cela la faisait systématiquement pleurer. Elle travaillait dans une manufacture de vêtements où elle coupait les fils qui dépassaient des vêtements après le travail des couturières. Son récit est constitué de blouses transparentes « cache-poussière », des chapeaux et foulards que les femmes portaient à l'église, de sa première communion où elle s'était fait voler son chapelet et d'une sœur qui lui avait formellement interdit de dormir les mains sous la couverture. Elle s'intéressait à l'apparence des gens, au fait que dans sa mémoire tout le monde, à l'époque, avait l'air vieux, et surtout elle... Elle s'est mariée avec un homme qu'elle a rencontré dans cette même manufacture, suite à un jeu de regards à travers les nombreuses tables et chaises de l'atelier. Cette rencontre s'est consolidée autour d'une gomme, qu'elle lui a donnée de bouche à bouche. Les débuts de sa relation avec cet homme furent marqués par les interdictions familiales de se rapprocher avant le mariage, et sa première liberté fut de s'asseoir sur ses genoux, en retrait du groupe. Elle sortait danser « la mambo » le dimanche après-midi après la messe à la *Casa Loma*, en haut d'un restaurant italien tenu par la mafia. La radio est arrivée tard dans sa vie, après le silence de sa maison d'enfance. Généralement, son regard sur sa vie, du moins ce jour là, est émotif, plein de tristesse. Il contient une certaine fermeture quant à ses souvenirs, un « parce que c'était comme ça » en réponse à mes questions, apparemment générationnel dans le rapport aux actes et au devoir, mais tout de même troublant.

¹⁶ Je recommande fortement de consulter les extraits des trois entrevues, qui sont transcrits en annexe (voir appendice B).

4.1.2.2 Mme Lepage

Mme Lepage est une femme d'âge avancé qui a eu plusieurs enfants. Jeune, elle allait à la messe tous les matins avec ses douze (12) frères et sœurs dont elle prenait soin, car elle était l'aînée de la famille. Elle n'avait pas le droit de parler ni de quitter la maison familiale, son père étant un homme sévère. Lorsqu'elle a découvert la JOC (Jeunesse ouvrière catholique), elle y a trouvé une belle excuse pour sortir et s'exprimer. Avec ses amies, elles concoctaient des pièces de théâtre et des danses où elles mimaient les paroles des chansons. De ces pièces, elles écrivaient les textes, créaient les costumes et jouaient. Enfin, elle se souvient des visites du curé paroissial qui passait chaque année à la maison pour rappeler à la mère de la famille qu'il attendait encore, cette année là, un treizième baptême au printemps.

Quand Mme Lepage a rencontré son mari, elle a tout de suite su que c'était lui. « Je l'ai beaucoup aimé, mais lui n'avait pas beaucoup d'amour... », m'a-t-elle dit. Il était laitier, passait en calèche tous les jours livrer le lait demandé par ses clients. « J'ai mes pratiques! Me disait-il. » Le couple vivait à distance au début, alors ils se voyaient à intervalles, lorsqu'elle allait visiter son frère malade, duquel elle avait soin. Ils se voyaient dans le magasin familial, où on vendait des pipes, des cartes, des « choses anciennes ». Ils jasaient en se berçant, pas trop proches l'un de l'autre tout de même, ou alors ils jouaient aux cartes, car il n'y avait rien d'autre à faire, paraît-il, à l'époque. À l'heure de se marier, ils se sont fait tirer aux cartes pour valider leur union, quoique Mme Lepage ne « croyait pas ben ben à ça ». Elle insistait pour se marier le jour de sa fête, mais on ne se marie pas le dimanche. On se mettait à genoux pour dire « Bonjour M. le curé. Il faut croire, c'est comme ça... Tous les matins, c'est la même affaire. » Lorsqu'elle a eu sa première grossesse, sa famille lui a chanté le « Venez divin Messie » en chœur et au piano. Ça, elle ne l'oubliera jamais. Tout ce dont elle rêve maintenant, c'est d'un vrai bon pâté chinois. Peler des patates c'est pas si dur! Et elle veut que Dieu l'emmène. Elle est prête. Elle le lui dit. « Dieu, t'es-tu sourd? »

4.1.2.3 M Bédard

L'entretien avec M Bédard fut le plus long de tous. Il a une relation très particulière à l'amour. N'ayant jamais voulu se marier, même si « y en avait ben qui voulaient se marier avec lui », il sortait dans les bars, partait « su'a brosse », puis était complètement sobre

durant plus d'un mois. En fait, cette situation était due à son statut de travailleur saisonnier, où il partait loin de chez lui « bucher ». Il était le seul bucheron à savoir lire et écrire parmi ses collègues, et écopa donc de la tâche d'écrire les lettres d'amour aux femmes de ceux-ci. Quoique moins romantique que Cyrano dans sa façon de relater les faits, il semble qu'il était facile pour lui d'écrire des lettres d'amour. Je n'ai malheureusement pas su ce qui rendait cela si facile ni ce qui faisait que ses lettres d'amour étaient si convoitées. Il s'est marié tard, à presque quarante ans, alors que la tante de sa femme, qui jouait à Cupidon, l'avait questionné jusqu'à être certaine de son choix. Ce qui fut le plus intéressant pour moi lors de cet entretien, c'est que M Bédard me répétait certaines choses en boucle, dont l'importance majeure des cours de préparation au mariage, l'importance d'être heureux en tout temps, l'importance du courage que lui a transmis son père, la lecture quotidienne de ses prières qui lui « ouvrent le cœur », et finalement que dans un couple, « il faut que tu acceptes ce que l'autre est et que l'autre accepte ce que tu es ».

4.1.3 Les propositions

4.1.3.1 *Beauté*, le tableau de Mme Jean

Au moment d'arriver en studio, et malgré mon impression que cet entretien a été difficile de par sa charge émotive mais aussi dû au fait que Mme Jean considérait que sa vie « ne sera pas très intéressante pour moi », j'avais déjà plusieurs images à élaborer avec les danseurs. Comme si avec Mme Jean, j'avais déjà eu une intuition quant à la façon de travailler avec le réel¹⁷. La première avenue que j'ai voulu explorer s'est manifestée par rapport à l'échange de gomme avec son mari, que je voulais mettre de l'avant, car il me paraissait renfermer une charge symbolique importante. Ayant initialement travaillé avec des pommes en tant que représentation du péché originel, Joannie offrait finalement à Marc-André des gommes, comme lui offrant à manger, mais qu'il refusait systématiquement. Toutefois lorsque sa main était vide, qu'elle n'avait rien à lui offrir, il la désirait tout entière. Son désir grandissait à mesure qu'elle insistait sur le fait de lui offrir une quantité démesurée

¹⁷ L'utilisation du terme « réel » est ici faite à partir de mes impressions récoltées lors du terrain de recherche. Il sera réactualisé lors de l'analyse, comme je suis consciente que le « réel » dont je parle ici est en fait celui du discours des résidents, qui traite d'une époque et d'un contexte que je n'ai pas vécus.

de gomme. Je sentais déjà dans le récit de Mme Jean un rapport important au désir et au corps, qui se traduisait dans tout le tableau *Beauté* par le même principe : plus l'un veut, moins l'autre veut, et inversement. La simplicité de la proposition fit partie intégrante de toutes les actions posées au quatrième étage, étage où vit Mme Jean. La liberté de s'asseoir sur les genoux de son homme, reproduite par les danseurs, s'est transformée en course régée par le principe du désir, où la tâche d'éviter le vouloir de l'autre et de renverser les rôles irrégulièrement s'est transformée en jeu d'enfant, en délire dans les corridors de l'étage.

Les histoires de Mme Jean ont aussi inspiré l'introduction de l'ensemble des tableaux : un mur de fils que Joannie tissait au fur et à mesure du déroulement de chaque étage, tel un rituel féminin. Elles ont également inspiré un premier moment où elle danse endormie, les mains le plus loin possible du pubis, en référence à l'histoire de Mme Jean où une sœur lui avait prescrit de dormir les mains en-dehors de la couverture. Nous souhaitions au départ travailler les qualités de sommeil et de réveil dans les différents lits abandonnés qui jonchaient le sol du corridor du cinquième étage du CHSLD, en référence au lit nuptial, au dernier lit, etc. Malheureusement ces lits ont été jetés et nous avons dû transformer le solo de Joannie qui devint une présence éthérée, onde vaporeuse trainant dans les corridors. Le fameux mambo fut aussi chorégraphié, sur la chanson de Rosemary Clooney recommandée par Mme Jean. Mon intérêt pour la religion et pour la place qu'elle avait dans l'amour à cette époque m'a donné envie de transformer ce mambo en image biblique, en éloignant les danseurs, en les rapprochant, et en ralentissant le mambo de façon à ce qu'il devienne méconnaissable. En le superposant à des chants grégoriens qui s'enchaînaient au rythme de Mme Clooney, ce mambo lent ressemblait fabuleusement à une fresque catholique, les deux amants semblant soudainement appelés par quelque chose d'autre qu'eux deux. C'est dû à ce rapport au désir que j'ai nommé le tableau de Mme Jean *Beauté*. Suite à mes lectures sur le sujet, il semblait apparent que la beauté se traduit par un appel, un besoin de plonger dans ce qui nous apparaît beau, parce qu'il y a là quelque chose pour nous remplir. Cette tension, cet appel, caractérise la beauté, celle dont nous avons besoin pour entrer en relation. Je voulais, au départ, que le tableau de Mme Jean se termine par la consommation excessive de toutes les gomme, Joannie mangeant tout ce qu'elle avait offert à Marc-André, ce dernier lui disant

qu'elle est belle, de plus en plus, à chaque gomme mangée. Mais cette idée fut transposée dans le tableau suivant, celui de Mme Lepage.

4.1.3.2 *Foi*, le tableau de Mme Lepage

Le tableau *Foi* fut très difficile à créer. Il avait lieu au deuxième et au troisième étage, chacun de ceux-ci devenant une opportunité permettant de développer un thème différent : d'une part, la foi catholique, de l'autre, la foi romantique, c'est-à-dire l'idéal amoureux. Cette dernière a été travaillée de façon assez directe. Comme j'étais intéressée par la pantomime, et que Mme Lepage l'avait pratiquée dans la JOC, nous avons travaillé à donner corps le mieux possible aux paroles d'une chanson. Cependant, dû au traitement dansé, certains mouvements sont devenus plutôt exacerbés, plus esthétiques que littéraux. Il était cependant important pour moi que l'on puisse reconnaître ce que les paroles disent, car cette foi romantique correspondait pour moi à une lancée du corps dans l'atmosphère des paroles, à un désir de les vivre, d'y correspondre : la tentative d'atteindre un idéal. La chanson « Lullabies for Barflies » était adéquate, parce que juvénile et lyrique, et toute en rondeurs. Les danseurs l'interprétaient avec un enthousiasme excessif, ce qui renforçait le désir d'atteindre, d'incorporer, l'espoir contenu dans la chanson. Cet enthousiasme se transformait peu à peu en une pantomime de plus en plus pieuse, dans un respect précis des paroles et ce, dans le but de renforcer le rapport à la croyance. Ce n'est que vers la fin du processus que j'ai décidé d'interpréter moi-même la chanson dans le corridor du deuxième étage, accompagnée par Gabriel Vignola à la guitare. Cette décision tenait de ma réalisation que la performance vivante avait un impact sensoriel important chez les résidents, impact que la trame sonore pré-enregistrée ne pouvait provoquer. Cette décision a fait en sorte que tout à coup le tableau *Foi romantique* se transformait en une sorte de *happening* spontané et imprévu, dans le corridor. En dialogue avec le tableau *Foi catholique*, il se terminait par le *Notre Père* récité en latin sur la musique de « Lullabies for Barflies », par Joannie qui, prise en charge physiquement par Marc-André, était amenée jusqu'à un lit vide de la chambre 210 où Marc-André la couchait, puis la quittait.

La présence de la prière et de la foi catholique dans le tableau était inévitable, puisque les histoires racontées par Mme Lepage, et par tous les résidents d'ailleurs, étaient empreintes de l'influence et de la présence de la religion. Mon intérêt pour la foi s'est traduit dans un

imaginaire iconique de Jésus et par la dichotomie impliquée dans la religion du quotidien : « L'homme est présent et absent, Dieu est absent et présent, fabriqué et autonome, c'est de la fiction et aussi de la réalité, l'homme est en train de croire et de ne pas croire. Il y a dans cet ensemble interactionnel des paradoxes, une relation d'implication paradoxale. Il y a du flou, du foisonnement. » (Piette, 2003, p.79) C'est cet intérêt pour l'aller-retour entre divin et réel qui a composé le tableau *Foi catholique*. À partir de l'histoire du « Venez divin Messie » de Mme Lepage, et étant donné la présence encore aujourd'hui de sœurs catholiques dans le conseil d'administration du CHSLD, j'ai voulu inclure ces dernières à la proposition. Ayant fondé le CHSLD en 1943, les sœurs de la Providence habitent maintenant la Maison de la Providence, leur Maison mère. Nous sommes allés leur rendre visite afin d'enregistrer leur chorale, plus particulièrement la pièce « Venez divin Messie ». À défaut d'être présentes au CHSLD, elles ont été intégrées à la proposition par l'entremise de la vidéo. Sur cet arrière-plan audiovisuel, les danseurs mêlaient des actions quotidiennes : Marc-André pèle les patates et passe les cartes sans modifier son geste, alors que Joannie est dans un état extra-quotidien, appelée par un regard au delà des lieux concrets qui l'entourent, et incarnant certaines postures emblématiques de Jésus-Christ, avec une attention marquée aux mains et au regard. Elle entre, « enceinte de patates », c'est-à-dire qu'elle remplissait son tablier d'une patate chaque fois que Marc-André lui disait : « Parce que t'es belle ». Cela liait ce tableau avec le précédent, celui de Mme Jean, où Marc-André énumérait à Joannie des raisons d'avoir des enfants en commençant par « Parce que... », en relation avec les recommandations du prêtre paroissial en visite chez la famille de Mme Lepage. Joannie cherchait par la suite dans les cartes apparemment banales de Marc-André une carte qui lui prédirait son avenir, en rapport au tarot, et y voyant une charge symbolique importante. Le contraste entre les états de Marc-André et de Joannie représentait pour moi cette « religion de l'ordinaire » (Piette, 2003), entre quotidien et sacré, vécue car « il faut croire » ou parce que « c'était comme ça ! ». Ce n'est pas du spectacle, mais ce n'est pas de la réalité non plus, d'où la présence du geste quotidien chez Marc-André.

Tout comme dans *Foi romantique*, où on mime des paroles (qu'on trouve belles, qu'on désire) pour tenter de s'en approcher, on évoque ici Jésus-Christ pour incorporer ce qu'on lui projette, ce qu'on en désire, pour réduire notre distance à lui, ou à notre représentation de lui.

J'étais intéressée par cette hésitation entre le pôle « spectacle » de la religion (rituel collectif), et le pôle « ordinaire » de celle-ci (morale individuelle, quotidienne). La foi passait ici par la représentation de quelque chose qui est plus loin, vers laquelle on souhaite aller en ligne droite. Cela inclut, pour moi, une certaine préconception de cette chose qui passe par le symbole, l'icône, voire par le kitch. Ce tableau était très chargé conceptuellement, et la présence de cartes, de patates pelées et du geste quotidien générait beaucoup de remue-ménage au CHSLD. On se demandait ce que cela représentait, en quoi cela était de la danse, et pourquoi on salissait les planchers avec des patates. Ce dont on m'aura le plus parlé au final, malgré les incompréhensions face à celles-ci, ce sont les patates. Probablement pour la controverse qu'elles ont semée, ainsi que pour la curiosité qu'elles ont piquée.

4.1.3.3 *Amour*, le tableau de M Bédard

J'ai travaillé à partir de cette recherche d'harmonie entre deux êtres distincts, dont me parlait systématiquement M Bédard, pour construire le tableau *Amour*. De loin le tableau le plus abstrait, son essence est le travail de mise en relation entre la danse et la musique. J'ai voulu utiliser les pianos droits trônant dans quatre salles du CHSLD, incroyable héritage laissé par les sœurs de la Providence. Avec les pianistes Hourshid et Mehrshid Afrakhteh, nous avons utilisé la *Danse Hongroise n°1* de Johannes Brahms dans une transcription pour piano à quatre mains. Je souhaitais créer quatre duos travaillant ensemble entre les deux danseurs et les deux pianistes, de la même façon que le duo de pianistes harmonise ses deux partitions, étonnamment différente l'une de l'autre. J'ai ainsi créé deux partitions différentes pour les deux danseurs à partir des partitions et de la corporéité des pianistes. Joannie incorporait la partition de Hourshid, et Marc-André celle de Mehrshid. J'ai finalement tenté d'harmoniser le duo des deux danseurs spatialement et relationnellement. Pour créer les partitions des danseurs à partir des partitions musicales, j'ai essentiellement utilisé la corporéité des musiciennes, pour ensuite l'exacerber. Comme il était très difficile de ne pas être influencés par le rythme et la dynamique musicale dans la composition du mouvement, nous avons sans le vouloir travaillé musicalement, en harmonie avec l'œuvre de Brahms. Je me suis finalement inspirée de l'imaginaire des pianistes alors qu'elles jouent la pièce (comment leur relation s'y vit-elle? Comment vivent-elles l'attente, la suspension, la résolution de celle-ci, quelles sont les difficultés, les facilités rencontrées?). J'ai ajouté une

petite introduction au tableau, un duo avec Mehrshid, où Marc-André construisait des châteaux de cartes avec des petits papiers où étaient inscrits des versets de la bible qui traitent de l'amour qu'il lisait à voix haute accompagné de Mehrshid au piano. En relation aux histoires de tarot et de jeux de cartes, ce château tombait systématiquement, évoquant la fragilité de cette construction constituée de paroles si ancrées historiquement et religieusement. Ces papiers relataient aussi les lettres d'amour écrites par M Bédard.

4.2 Créer en CHSLD

Tel que mentionné au chapitre précédent, mon intérêt principal de recherche était orienté vers la création à partir d'éléments du vécu du spectateur, pour observer comment cela affecte son rapport à lui-même. Un enjeu essentiel a rebondi sur cette motivation initiale lors du terrain de recherche : Qu'ai-je à leur offrir? Pour qui fais-je ce processus?

J'avais initialement un intérêt pour cette sensation de la dualité entre être acteur et spectateur de sa propre vie. Celui-ci s'est transformé dès les premières répétitions en un enjeu : la dualité entre eux et nous, spectateurs et acteurs, avant même qu'il y ait un rapport à une œuvre. La section qui suit s'intéresse donc à cet aspect définitivement majeur que fut la cohabitation et la création dans les lieux du CHSLD.

4.2.1 Un contexte sous l'emprise des enjeux du quotidien

« Vous êtes qui? Qu'est-ce que vous faites? », sont des questions que nous avons reçues abondamment durant les premières semaines de répétition là-bas. Car il existe au CHSLD des routines, des habitudes, des rituels, desquels nous ne faisons pas partie. Non seulement une centaine de résidents y vivent, mais c'est un milieu de travail exigeant où fourmillent infirmières, préposés, physiothérapeute, aumônier, pharmacologues, coiffeuse, récréologues, sans parler de toute l'administration et des bénévoles. Arriver dans un tel milieu pour élaborer une création n'est donc pas une mince affaire, car il est régi par les aléas du quotidien et de la fonctionnalité.

Imprévisible est le mot juste. Sous l'emprise des enjeux de la vie et plus spécifiquement de la santé, le contexte de travail est incontrôlable. Par exemple, alors que la grippe assaillait quelques résidents au début de l'hiver, tout l'étage où ils vivaient était mis en

quarantaine et il était impossible d'y aller. Nous avons donc dû répéter dans la chapelle, à un autre étage, ou dans la grande salle du rez-de-chaussée. Un autre enjeu important du CHSLD est l'aspect sonore de l'environnement. Les commentaires des résidents, les dialogues et les messages du personnel dans l'interphone sont constants et incontrôlables. Apprendre à travailler avec cette réalité sonore demande beaucoup d'adaptabilité. Non seulement le personnel a la priorité sur les résidents et donc entrent, sortent, leur parlent, mais aussi les résidents s'expriment beaucoup, commentent et demandent. Nous avons oscillé entre faire fi de cette réalité pour continuer notre tâche, et s'intégrer complètement à celle-ci, quitte à ce qu'une grande partie de nos répétitions soient consacrées au contact avec les gens du milieu.

D'être regardés pendant une répétition de trois heures par les résidents et le personnel, public hétérogène et non-averti, fut tout à fait déstabilisant. Tout d'abord pour les interprètes, cherchant et exposés dans leurs incertitudes, et ensuite pour moi par ricochet. Je souhaitais au départ travailler avec ce qui était là, et aller à la rencontre des gens. Nous allions donc aux étages et aux chambres, et j'essayais d'intégrer les perceptions et actions des résidents aux propositions. Mais entrer dans un CHSLD a été comme entrer dans une autre culture, et notre façon d'agir a dû être réapprise. Je perdais alors beaucoup de temps de travail à parler avec tous, voulant me rapprocher d'eux. Mon objectif était l'action, l'expérience, mais ce processus n'y menait pas. Suite à une proposition de la récréologue Maryse Grenier et aux plaintes du personnel et des familles des résidents qui ne voulaient pas manquer « les moments de danse » inscrits au calendrier d'activités de l'établissement, nous avons donc tenté de faire des répétitions à proprement parler dans les grands espaces du CHSLD, avec comme public les résidents immobiles, placés autour de nous par le personnel. Cette formule fut désastreuse. Les résidents n'étant pas autonomes dans leurs déplacements, ils étaient stationnés autour de nous durant trois heures, durée beaucoup trop longue pour leur attention et leur énergie. Toutes les façons de réagir ont été observées, de l'endormissement aux fortes réactions, en passant par des moments d'égarement et de démence. Cela rendait notre travail très difficile car très exposant et distrayant pour les interprètes qui tentaient de nourrir les petits grains de création qu'ils avaient entre les mains. J'ai moi-même dû réapprendre à diriger les danseurs dans un tel contexte car leurs besoins y étaient tout autres : entre autres

d'être pistés sur des actions simples et claires, sans grande minutie, ni grande recherche d'état.

Comme il s'agit d'un milieu à la fois très protocolaire et imprévisible, car aux prises avec les aléas du quotidien, il était très difficile de le dynamiser, mais aussi de s'y stabiliser. Les inconforts, les besoins, les malaises, les tournées de médicaments et de vaccins, les bains et les repas occupent beaucoup de temps. Tout en conservant mon intérêt pour la rencontre et pour mettre de l'avant ce que le quotidien contient de poétique et de spectaculaire, il a fallu se glisser dans le milieu sans s'y mêler. Ce n'est qu'après deux mois de travail, le 29 novembre 2013, que Marc-André m'a aidée à prendre une décision. Nous n'allions plus déplacer les résidents ni faire de spectacle. Nous allions déambuler à travers le CHSLD selon les endroits disponibles le jour même, proposant des miniatures, des versions en processus d'extraits de la pièce, pour ensuite changer de lieu et présenter un autre extrait, ou le même. L'idée était de ne pas leur laisser le temps de se saturer, de suivre un processus, une réflexion. Nous avons en fait décidé de leur offrir des moments de surprise, des éclats de chorégraphie. Le milieu est là comme il est et nous ne pouvions pas le changer. Nous ne pouvions pas non plus nous y fondre car cela ne menait pas à l'action, ou devenait lourd à porter pour les danseurs et pour moi-même. Nous allions donc y nager, investir le lieu sans attendre ni discuter. Nous allions présenter de mini-spectacles ouverts, des plates-formes d'exploration dans le lieu, dans une présence entièrement performative, et avec moi à l'extérieur qui agirais comme médiateur en cas de besoin et qui redirigerais les propositions entre les essais. De toute façon, nous ne pouvions pas avoir comme objectif de les faire entrer conceptuellement dans les propositions, ni de leur faire comprendre la démarche ou même la danse contemporaine. Les cas de troubles psychologiques ou physiques étaient trop lourds et trop nombreux. Ce qui comptait pour nous, c'était qu'ils réagissent, qu'ils vivent une expérience, qu'ils soient activés, joyeux.

Pour que la rencontre advienne, je devais encourager les danseurs à intégrer dans les propositions leur spontanéité : reprendre ou écouter les paroles des gens y évoluant, suivre les déplacements, répondre aux apparitions. Je devais guider les danseurs de façon à ce qu'ils intègrent ce qui se passe autour d'eux dans les propositions, pour les faire évoluer, et non pas les intégrer chorégraphiquement ou conceptuellement lors de la recherche, dans un mode

quotidien. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, pour intégrer la vie quotidienne dans l'art, il fallait entrer dans le mode actif de la performance, et non pas dans celui du quotidien. Car la recherche ne fonctionnait pas au CHSLD, comme si les codes entourant notre présence n'y étaient pas assez clairs. Si on venait danser, alors on ne devait pas faire autre chose. Si on venait jaser, alors on ne devait pas entamer des actions bizarres dans les corridors. Cela nécessitait d'être toujours dans l'action, et donc d'avoir un autre espace plus fermé au préalable pour construire les propositions.

C'est alors que nous avons redécouvert le confort du studio. Que d'espace et de silence, que de possibilités, que d'acceptation de l'autre, que de liberté d'expression y trouvions-nous. Dans notre atmosphère et notre vocabulaire propre, nous avons donc constitué la dernière partie du travail, et terminé la recherche. Cette façon de travailler (créer et chercher en studio, proposer et tester en CHSLD) ne fut pas tant un choix qu'une nécessité, pour la santé de la proposition et la notre. Car le processus a été difficile jusqu'à la fin, avec de brefs moments magiques ou lumineux ponctuant notre cheminement. Mais en général, il a été constitué de doutes, d'incertitudes, de décisions prises par nécessité. Le CHSLD est un contexte de travail difficile pour la recherche et la création, compte tenu du fait que je n'avais jamais intégré ma pratique à un tel milieu auparavant ni ne l'avais vécu personnellement. Les éléments qui le constituent ont formé un long chemin d'apprentissages, qui m'a détournée de mon objet de recherche à plusieurs reprises, mais qui m'a au final permis de mieux le renommer. C'est-à-dire que tout ce que mon terrain de recherche a fait émerger quant à mon sujet initial m'a obligée à cerner mon objet de recherche d'une façon renouvelée (voir chap. 2).

C'est l'imprévisibilité de ce contexte protocolaire qui m'a fait intégrer une si grande équipe au projet. Le répétiteur Georges-Nicolas Tremblay est arrivé en décembre pour cette même raison. L'aspect déstabilisant du travail m'a fait perdre le fil de ma proposition chorégraphique, et j'ai senti à un certain moment le fort besoin d'un œil extérieur pour m'accompagner dans le choix des cartes chorégraphiques à jouer. Georges-Nicolas, en plus de supporter les danseurs dans leurs pistes d'interprétation, m'a aidée à prendre certaines décisions difficiles. « Avec Georges-Nicolas, je montre toutes mes cartes. Regarde ça là, c'est tout ce que j'ai, et c'est pas clair. Et il me répondait : C'est simple, tu relies ça et ça. Ou :

C'est simple, Marc-André pourrait avoir ce rapport aux choses, différent de celui de Joannie » ai-je écrit dans mon cahier de bord. Il m'a aidée à retrouver mon fil conducteur, et à repositionner les danseurs quant à leurs rôles. Les musiciens, nous l'avons dit plus tôt, ont beaucoup simplifié la tâche en favorisant l'adaptation rapide de la trame sonore à cet environnement changeant. Leur présence a permis de modeler les entrées et sorties musicales à l'unicité et à la temporalité changeante de chaque présentation. Effectivement, tout élément qui nécessitait le recours à la technologie ou à une durée précise n'avait pas sa place.

Les danseurs avaient un rôle de première instance quant à la nécessité d'adapter la pièce à l'imprévisibilité du milieu. La qualité de leur interprétation reflétait cette nécessité. De devoir composer avec les aléas et les imprévus pour permettre une certaine rencontre a fait en sorte que leur chemin chorégraphique était clair, mais que les pas y menant étaient déplaçables, interchangeables, modifiables. Joannie a elle-même qualifié son interprétation de « juvénile et brouillon », dans un sens ludique et somme toute positif. Devant travailler avec humilité, et quoique respectant les propositions chorégraphiques, ils ne pouvaient s'attacher à aucune transition, à aucun détail. L'adaptabilité requise par le travail faisait en sorte que l'énergie devait être assez ludique et dynamique, mais à la fois brouillonne, floue, pour que les danseurs soient prêts à arrêter, à répondre, à changer de trajectoire, pour laisser passer un charriot de serviettes ou de médicaments.

4.2.2 Faire sa place, se rencontrer et se connaître

Lors de ma toute première visite au CHSLD, lorsque j'ai rencontré Nathalie Lagüe, j'ai vite compris qu'elle était très intéressée par un projet de danse qui viendrait bousculer l'ordre établi, qui envahirait les lieux pour les dynamiser. Bref, j'ai eu la chance d'être accueillie par un département qui me donnait carte blanche. Par contre, ne développe pas carte blanche qui veut, car dans la réalité concrète du travail, j'étais laissée à moi-même avec mon équipe, sans encadrement quant aux façons d'agir et d'interagir dans un tel contexte. J'étais donc incapable de jouer ma carte blanche, de peur de déranger et pour toutes les raisons évoquées dans le présent chapitre (*voir* sect. 4.2.1).

Par manque de connaissance du milieu, nous avons donc été relativement discrets, autant que peut l'être un mambo avec musique dans un corridor de chambre. Nous nous

faisions remarquer, mais nous n'imposions rien, tentions de ne pas faire trop de bruit, nous nous déplaçons pour laisser passer les résidents et les préposés. Laissant le naturel agir, il nous a fallu du temps pour trouver notre place. Ce n'est qu'après deux mois de travail environ, alors que les infirmières et résidents nous connaissaient par nos prénoms, que nous avons osé et progressivement trouvé. Alors qu'ils savaient sans hésiter ce que nous faisons, malgré quelques questions résiduelles jusqu'à la fin, ils nous connaissaient et donc étaient prêts à nous aider. Ce n'est que lorsque cette relation fut établie que nous avons décidé d'amener les musiciens aux étages, que nous avons parlé dans l'interphone des infirmières, que nous avons sauté sur les comptoirs, que nous avons couché un danseur dans un lit vide. Nous sommes passés de la posture de nous sentir chez eux, à celle de nous sentir à notre place. Et c'est là que la proposition chorégraphique a pris toute son ampleur, et que les danseurs ont trouvé la qualité de jeu et le plaisir dans leur travail. La réaction visiblement enthousiaste des spectateurs invités fait aussi partie de ce chemin parcouru, alors que nous nous sentions chez nous au CHSLD et que nous travaillions dans une réelle collaboration avec le milieu.

4.2.3 L'interprète qui sait sans savoir

Après quelques semaines de travail avec les danseurs à donner forme aux histoires de Mme Jean, Mme Lepage et M Bédard, je me suis questionnée quant à l'identité même des danseurs dans les tableaux. J'ai alors eu envie qu'ils se présentent, eux, et qu'ils présentent ce qu'ils incarneraient dans la pièce : leurs personnages, leurs filtres, leurs coups de cœur¹⁸. Mon objectif était de donner à voir leur vécu à eux aussi, et de montrer comment cela interagissait avec leur interprétation du vécu des résidents. En déclamant ces textes à la fois symboliques et comiques, ils changeaient de vêtements, passant de leurs habits personnels aux costumes créés par Marie-Christine.

Pour le tableau *Beauté*, nous avons au départ travaillé avec Joannie sur le rapport au miroir. Elle se mirait, puis s'avançait vers lui pour le traverser. Son expérience était celle d'une femme devant faire passer chacune de ses cellules à travers le miroir, m'a-t-elle ensuite relaté. « Chaque cellule est une bibliothèque portant des milliers d'histoires, et d'entrer dans

¹⁸ Voir leurs textes en annexe (appendice D).

le miroir, c'est d'entrer dans chacune de ces histoires-là, et d'accepter tout ce qui nous compose; chacune de nos cellules. ». Une sorte d'apesanteur caractérisait son passage. Quelques semaines plus tard, au CHSLD, Joannie me confesse qu'elle avait eu un moment de distance par rapport au contexte, où elle se sentait objective par rapport à celui-ci, comme cela arrivait parfois soudainement. Tout à coup, elle les voyait, et nous voyait interagissant avec eux. Parfois, cet état de distance nuisait à la qualité du travail pour les questions et les doutes qu'il provoquait. Mais dans ce cas particulier, Joannie me dit que ce qu'elle voyait dans leur état d'absence, c'était toutes les histoires qu'ils ont arrêté de regarder. Les histoires qui les composent mais qui ont été reléguées aux oubliettes. Cette anecdote est pertinente car elle soutient l'information chorégraphique contenue dans l'expérience de l'interprète. Leur rapport corporellement sensible aux propositions et à l'environnement leur conférait des pistes quant aux choix à faire dans le milieu, que j'ai appris à écouter systématiquement. L'œuvre doit appartenir aux résidents, mais je dois la créer, elle doit donc me stimuler, m'attirer. Cette rencontre, cet aller-retour entre eux et moi, prenait forme dans le corps des danseurs. Contrairement à un processus de création plus traditionnel où ceux-ci donnent corps aux idées du chorégraphe, ici leur corps matérialisait la rencontre, avec un double travail d'être intègres à la proposition chorégraphique, mais d'être ouverts à la spontanéité des réactions des résidents du CHSLD.

4.3 Présenter un spectacle

À la fin du processus, nous avons réalisé quatre présentations d'une version finale des propositions, sous forme d'un déambulatoire *in situ* partant du cinquième étage du CHSLD et se poursuivant jusqu'au rez-de-chaussée. Celles-ci étaient d'une durée totale d'une heure et demie, et seulement six spectateurs de l'extérieur de l'établissement pouvaient assister à chacune de ces quatre présentations et ce, pour ne pas engorger d'inconnus le milieu de vie des résidents. L'intérêt de faire ici le récit de ces présentations tient du revirement qui s'y est produit.

La présence de ces vingt-quatre spectateurs, composés essentiellement de mon jury et des gens ayant collaboré de près ou de loin au projet, a permis de tisser des liens avec les résidents. Ils contribuaient à l'œuvre en leur parlant, en répondant à leurs réactions face à l'œuvre, en les aidant à se déplacer d'un étage à l'autre. Cette cohésion ainsi que le

développement de mon rôle de médiatrice à même les présentations (expliquer d'où viennent les propositions, raconter des éléments des histoires des résidents ayant généré certaines propositions, etc.) a fait en sorte que ces présentations se sont transformées en un moment intéressant aux yeux des spectateurs venus de l'extérieur et qui, pour certains, rencontraient ce milieu pour la première fois¹⁹. Les résidents, quant à eux, connaissaient déjà les propositions chorégraphiques. Mais ce qui changeait pour eux, c'était le cadre expérientiel: le contexte des présentations. Ceux pour qui la proposition était plus surprenante, c'était visiblement pour ces vingt-quatre spectateurs. D'abord, le CHSLD lui-même, pour quelqu'un qui n'y a jamais mis les pieds, pose de véritables questions quant au vieillissement, à la maladie, à la famille, à la dignité humaine. D'entrer dans une proposition esthétique à même ces questions est en soi une expérience singulière. Ensuite, d'observer le chemin parcouru pour arriver à un véritable travail d'équipe avec les gens du CHSLD et à une relation établie entre ses acteurs et notre équipe peut apparaître surprenant. Finalement, la proposition artistique, inspirée du vécu des résidents, comportait en soi une part indéniable de signification, et était portée à mon sens de façon très juste, ouverte et disponible par les danseurs. Au final, ce revirement de perception, c'est surtout moi qui l'ai vécu à travers les yeux de quatre fois six spectateurs, me révélant l'ensemble du chemin parcouru.

¹⁹ Voir les commentaires des spectateurs sur leur expérience de réception en annexe (appendice E).

CHAPITRE V

DISCUSSION

L'ensemble du terrain de recherche tel que décrit dans le précédent chapitre a révélé un détournement de l'objet de recherche. Quoique demeure présente la question poïétique de la mise en scène du vécu autobiographique, la question de l'œuvre créée en CHSLD, en relation avec les gens qui y vivent et ceux qui y travaillent et menant à la proposition du concept de co-présence, est devenue une part importante des résultats ayant émergé du terrain de recherche. À partir de la méthode d'analyse ici utilisée, la théorisation ancrée (Paillé, 1994), l'étape d'*intégration* a révélé que cet aspect relatif au terrain de recherche fait maintenant partie intégrante de la question et de l'objet de recherche. Ceci explique que la présente discussion se fonde sur les données empiriques quant à la recherche poïétique de la mise en scène du vécu, ainsi qu'à la question d'un quotidien poétique, pour la relation entre la création et le milieu qu'est le CHSLD. La mise en lien de l'intention personnelle « qu'ai-je à offrir » et du cadre théorique permettront de mettre en perspective les résultats de recherche définis dans le chapitre précédent. Rappelons que le cadre théorique s'articule aux concepts de vécu, de distance à l'œuvre et de paysage. Déjà à l'étape de *catégorisation* selon la méthode de théorisation ancrée (Paillé, 1994), la mise en perspective du phénomène observé révèle que l'objet d'art créé dans le cadre de cette recherche-crédation devient la pierre angulaire de la rencontre avec l'autre. De lui donner cette dimension réflexive mènera, au fil de la présente discussion, à une *modélisation* partielle des résultats empiriques catégorisés et intégrés. Déployer ainsi la mise en œuvre de l'objet de recherche permettra de révéler comment l'engagement dans la création permet une rencontre sensible à travers l'œuvre comme évènement, comment le travail des danseurs est au cœur de cette rencontre

par la notion de jeu, et comment l'œuvre comme espace de rencontre permet quelques moments de beauté, d'ouverture, de paysage.

5.1 Introduction : d'une dualité

Mais quelle est cette fascination pour le double, le duo, le duel, si on sait très bien que la vie fait rhizome et non pas arbre feuille/racine (Deleuze et Guattari, 1972) ? Nous avons déjà parlé du rapport polarisant de la dualité, qui permet de définir l'un à partir de ce qu'il n'est pas, ainsi que de la potentialité dialectique de toute dualité. Tel que déjà mentionné, un des aspects intéressants de la relation dialectique entre deux éléments polarisés est son caractère dialogique et complémentaire. Cette association, comme le soulève Edgar Morin (Ciret, 2012), nous permet de relier des idées qui se jettent l'une dans l'autre, comme le corps et l'esprit, le jour et la nuit, le plein et le vide, le bien et le mal, ou celles que Nietzsche nous rappelle en parlant des questions de Parménide, au VI^e siècle avant Jésus-Christ, sur les couples contraires divisant l'univers : la mort et la vie, la laideur et la beauté, l'obscurité et la lumière, le chaud et le froid, la pesanteur et la légèreté, l'homme et la femme, l'être et le non-être. Mais ces dualités-là ont été nommées à partir de notre perception de la vie. Elles font partie du corpus ayant nourri la sensation inspirant l'expérience de création ici relatée : vivre et observer vivre, être acteur et spectateur.

Effectivement, de mon intérêt initial pour la dualité, le double, la dialogique, a émergé un intérêt plus particulier pour le contraste entre les états d'être acteur et spectateur de sa propre vie, caractérisés par une sensation pleine et gravitaire pour le premier, et par une sensation contemplative et empathique pour le second. Le terrain de recherche a cependant heurté cet intérêt initial, le repositionnant dans une situation où mon équipe et le milieu du CHSLD sont apparus diamétralement opposés en termes de « culture », de « besoins », de « références », tel que mentionné précédemment. La dualité qui fut la plus fortement vécue, finalement, c'est celle entre eux et nous, entre ces mondes ayant du mal à se comprendre, à s'approcher, à se reconnaître. D'un côté, donc, il y avait nous, c'est-à-dire les danseurs et moi, portant notre génération, notre contexte familial et notre contexte artistique, notre imaginaire, nos idéaux, nos références face à la vie et à l'art. De l'autre côté, il y avait les résidents du CHSLD portant eux aussi leur génération, leurs contextes familial et socio-

économique, avec leurs références, leurs idéaux, leur degré de connaissance de l'art et de sensibilité face à celui-ci.

Nous l'avons dit, la dualité se définit entre autres à partir de ce qui n'est pas, permet de conceptualiser le chaos sensoriel et rhizomatique du visible et de l'invisible. La dualité se nomme, s'explique, se comprend, prend aisément place dans une cartographie corporelle aux multiples trajectoires, aux *soi* pluriels. Mais la dualité, aussi, se contredit. Polarisée, elle semble vouloir atteindre de ses longues antennes les limites diamétrales d'une réalité. Lors du processus de création, j'avais l'impression que je ne pourrais jamais rejoindre intimement les résidents du CHSLD. Que leur conception du monde était inscrite dans une corporéité et une mémoire trop éloignée de la mienne, en plus de la précarité de leur santé physique et mentale. Leurs états, discours, et visions m'étaient inaccessibles; et vice-versa, peut-être.

Mais les éléments duels, polarisés, aussi opposés soient-ils, parlent toujours d'une seule et même chose. C'est-à-dire, par exemple, que le jour et la nuit parlent tous deux d'un moment temporel, ayant des caractéristiques contrastées. On ne parle pas de femme et de jour, par exemple, comme grande dualité. « Il est frappant de voir combien les couples oppositionnels, dans ce dilemme, ont la capacité vertigineuse de se renverser comme se retourne un gant, c'est-à-dire pratiquement de revenir au même, ou plus exactement de produire une forme en miroir de la forme renversée. » (Didi-Huberman, 1992, p. 48). Parler d'une dualité revient à parler d'un système, comme pour en saisir l'étendue, et mieux l'absorber dans le champ de sa conscience. Car, dans cet exemple, un gant demeure toujours un gant d'un côté ou de l'autre. Côté pile ou côté face, une pièce de monnaie garde la même fonction. Comprendre le monde par dualité,

c'était enfermer le visuel dans un jeu d'évidences visibles et théoriques posées les unes contre les autres de façon toujours binaire, de façon très exactement duelle. C'était produire un symptôme réactif contre un autre, sans voir la contrainte logique et fantasmatique du système tout entier – du système totalitaire – producteur des deux symptômes. En abordant les choses visuelles à travers le prisme du dilemme, on croit pouvoir choisir un camp, c'est-à-dire camper finalement sur une position stable; mais en réalité on s'enferme dans l'immobilité sans recours des idées fixes, des positions retranchées. (Didi-Huberman, 1992, p. 49-50)

L'éloignement ressenti entre les résidents du CHSLD et nous ne serait-il que deux côtés d'une même chose? De tâter « l'entre », entre eux et nous, et d'en créer une matière

sensible serait-il une tentative de le dialectiser pour y trouver une forme de vérité? Quand je dis vérité, je parle, souvenons-nous, d'une harmonie entre deux pôles, entre ce qu'ils voient de nous et ce qu'on voit d'eux. Une distance permettant à l'ailleurs, l'Autre, de donner sens à l'ici. Mais il n'y aurait en fait pas à choisir un pôle, « il n'y a qu'à tenter de dialectiser, c'est-à-dire tenter de penser l'oscillation contradictoire dans son mouvement [de dilatation et de contraction] » (p. 51). Ce mouvement est celui de la vie : du cœur qui bat, du flux et reflux de la mer. Il n'y aurait qu'à trouver le moteur dialectique de toutes les oppositions; quoique rien n'est moins simple. Ce moteur, ce moment, « n'impose ni le trop plein de sens (qui glorifie la croyance), ni l'absence cynique de sens. » (p. 52).

De là tout mon intérêt pour le double : pour cette interpénétration identitaire, cette intersubjectivité qui a pris, dans ce contexte où les témoignages de trois résidents du CHSLD sont devenus la matière brute de la création, le visage de deux générations, de deux systèmes de référence, de deux modes de vie, deux temps de la vie. Deux visages qui ne sont pas nécessairement dualité, je l'admets, mais plutôt continuité, l'un devant nécessairement aboutir à l'autre. Pour moi, il s'agit de comprendre un peu mieux la vieillesse, pour mieux ainsi comprendre ma propre réalité. Mais pour eux, l'enjeu semblait être devant mes yeux déconcertés, d'observer la jeunesse et la santé qu'ils ont perdues. Malgré mes tentatives de diriger leur attention vers la proposition chorégraphique et la rencontre, l'idéal de l'éternelle jeunesse, du travail, de la piété, de la foi, et même de la pauvreté qui constitue une part certaine de leur perception fut un défi pour l'élaboration de notre langage chorégraphique. C'est devant cette frontière identitaire et nos incompréhensions respectives que l'engagement devint essentiel : pour faire émerger la beauté de notre rencontre avec ce qu'ils sont et ont été.

La vieillesse est cette fatigue même : alors, ou bien c'est une chute dans le chaos mental, ou bien un rabattement sur des opinions toutes faites, clichés [...]. Les vieillards fatigués poursuivent des opinions ralenties et entretiennent des discussions stagnantes en parlant tout seuls, à l'intérieur de leur tête évidée, comme un lointain souvenir de leurs anciens concepts auxquels ils s'accrochent encore pour ne pas retomber tout à fait dans le chaos. (Deleuze et Guattari, 2005, p. 214-215)

À partir de cette citation, je comprends un peu mieux leurs discours, états, résistances. Je comprends aussi pourquoi j'ai tenté de m'approcher d'eux directement, sans attendre que la confiance s'installe, sans attendre qu'eux s'approchent. Je cherchais les points de contacts,

les points communs. Mais la rencontre, à la lumière de notre expérience au CHSLD, nécessite contemplation et adaptabilité, nécessite une certaine ouverture au chaos : chaos de la maladie, chaos de l'altération de la mémoire, chaos de la vieillesse, chaos du quotidien même, d'une certaine manière. La sensation doit être proposée de façon reconnaissable, attirante, dans une forme qui donne envie, pique la curiosité, le désir. D'où le travail du littéral, et l'interprétation dans le jeu. Car la dualité, pour se trianguler en ses multiples possibles, doit trouver vérité, ou étonnement devant la réalité, à même ses contradictions et sans nier ses opposés. La sensation de justesse, la vérité au sens commun, tient de la croyance, des unités de signification personnelle devant le chaos : signification par interprétation subjective.

Parler de sympathie et de ressemblance universelle, c'est avoir réfuté au préalable le principe de non-contradiction. La sympathie universelle est l'effet d'une émanation de Dieu dans le monde, mais à l'origine de l'émanation se trouve un Un inconnaissable, siège même de la contradiction. La pensée néo-platonicienne chrétienne essaiera d'expliquer que nous ne pouvons définir Dieu de manière univoque en raison de l'inadéquation de notre langage. La pensée hermétique, elle, affirme que plus notre langage est ambigu et polyvalent, plus il use de symboles et de métaphores, et mieux il est apte à nommer un Un où se réalise la coïncidence des opposés. Seulement voilà, quand triomphe la coïncidence des opposés, le principe d'identité s'écroule. (Eco, 1994, p. 55)

La plus grande dualité est probablement celle de soi à l'Autre, mais comme soi est multiple et l'Autre aussi, le champ des associations sensorielles ne peut être que pluriel, infini. Il y a donc une certaine vérité dans la contradiction, car elle propose une polarité qui se répond, comme deux côtés d'une médaille, et qui se dialectise pour déployer l'entre deux, les multiples couches constitutives d'un système, d'une corporéité, et révéler ce qui unit, ce qui engage.

5.1.1 Vers une rencontre

Cette réalisation quant à l'éloignement de nos systèmes de référence, mis en relation à mon désir de leur offrir quelque chose à eux, de travailler dans l'amour, dans la joie et dans l'action a renforcé ma décision chorégraphique d'incorporer leurs références, leurs goûts, leurs connaissances, pour ensuite les décaler, les contraster, les amener vers les miens afin de permettre la rencontre. J'avais compris que je ne pouvais plus proposer et tenter de leur faire comprendre mes propositions. C'était à moi de comprendre et d'aller vers eux, mais par

l'action. Car pour que la proposition évolue, il était nécessaire que je conserve ma propre foi en mon projet et en mes objectifs. Cela aussi, je l'ai appris à mes dépens, en doutant de cette foi qui était la mienne parce que bouleversée par leurs incompréhensions. À force de vouloir les comprendre, les rejoindre, je suis entrée à quelques reprises dans leur monde, me perdant entre autres dans le discours décousu d'une dame, tentant de la suivre dans sa démente. Ce moment de sympathie démesuré m'a entraînée dans un état profondément flou, ensuite incapable de croire en quoi que ce soit, dans une remise en question totale et absolue de ma présence là-bas. Comme nous arrivions au CHSLD sans connaître les dossiers des patients, c'est-à-dire les troubles et maladies des résidents, nous les abordions tous de la même façon, d'égal à égal. J'ai compris plus tard qu'en faisant preuve d'empathie, ce regard frais sur eux était en fait un baume, une force car il était sans préconceptions à leur égard. Il fallait l'utiliser à bon escient, et se donner les conditions et le contexte pour que je conserve mon *leadership* et ma propre foi en ma façon de diriger le projet.

Rappelons ici l'importance capitale du soutien et de l'encadrement de l'artiste par l'établissement qui l'accueille. Sans les récréologues du CHSLD PNDL, je n'aurais pu réaliser ce projet de cette façon. Il s'agit d'une rencontre entre deux mondes qui ne s'harmonisent pas nécessairement naturellement, et le récréologue ou le professionnel qui accueille l'artiste en milieu de soins lui permet une certaine fluidité ainsi qu'une liberté de créer une proposition authentique, en jouant le rôle d'intermédiaire entre ses besoins et les besoins du milieu lui-même.

5.2 Pour une poïétique du quotidien

La présente section discute la question initiale de mise en scène du vécu à partir de trois outils de travail principaux issus des résultats de recherche : Le rapport à l'intime, le portrait, entre autres par le travail du littéral, et l'espace du créateur révélé par l'utilisation des thèmes (*Beauté, Foi et Amour*), et par le collage. La poïétique sera prise au sens de Jacques Stitelmann à partir de sa thèse de doctorat sur l'œuvre ouvrante.

La poïétique, terme présent depuis l'époque grecque pour aborder et comprendre les phénomènes créatifs, est définie ici comme étant une discipline naissante, transdisciplinaire, artistique et scientifique qui étudie et s'occupe des processus créatifs dans le développement des êtres humains et de leurs sociétés. (Stitelmann, 2007)

La poïétique du quotidien ici nommée a donc un double sens. Elle fait d'abord référence au quotidien comme sujet de création selon le sens donné par Barbara Formis (2010), mais elle est aussi un processus créatif élaboré dans le quotidien. Ces deux sens feront respectivement l'objet de la présente section puis de la suivante.

5.2.1 Le rapport à l'intime

Une grande ligne de force de la création au CHSLD PNDL est le positionnement de notre équipe face aux résidents. Devant sans cesse clarifier notre rôle pour éviter de se faire demander des médicaments, des soins ou de la nourriture, nous venions proposer une « activité », au calendrier des activités récréatives. Mais notre activité n'était pas divertissante ni bien emballée dans un contenant facilement identifiable, dans lequel tous savent comment agir et comment se comporter. Notre activité créait plutôt le doute, l'ambiguïté, d'une proposition en construction. Le fait de s'adresser aux résidents pour construire cette proposition avait une grande importance, celle de s'adresser à l'individu, et non pas au malade. Nous avions besoin de leur vision, de leur sensibilité, de leurs affinités. Cela avait le grand avantage de déplacer leur perception ailleurs que sur leur situation actuelle. Quoiqu'ils y revenaient facilement, nous les en détournions souvent pour nous intéresser à la création en cours.

Concrètement, pour répondre à la grande question : « Qu'est-ce que j'ai à offrir? », j'ai dû agir à deux niveaux. Premièrement, en faisant des choix chorégraphiques en fonction de leurs histoires, de leur vécu, et tenter de leur donner corps le plus littéralement possible pour ensuite les réactualiser dans le but de leur tendre la main, pour qu'ils se sentent appelés par les propositions, mais aussi pour transfigurer le littéral afin qu'il touche ma propre sensibilité et me donne l'envie réelle de poursuivre le travail. Cette méthode développée sur le terrain de recherche se présente comme une première façon de transformer la proposition chorégraphique pour en faire un espace de rencontre.

Le deuxième niveau dans lequel j'ai agi tient encore des choix chorégraphiques, mais cette fois-ci non pas dans le contenu sinon dans la forme dans laquelle ils ont été présentés. Je devais choisir en fonction de leur réception et de leur sensibilité, puisqu'en raison de leur

système de référence différent du mien, de leur milieu de vie et de leurs maladies singulières, leur sensibilité me paraissait réduite.

C'est ainsi que dans le contexte qu'est la création de la proposition en présence des résidents du CHSLD, je tentais, tel que nommé dans les résultats, de faire des choix en fonction de leurs réactions, ou plutôt de ma perception de leurs réactions, dans l'objectif de leur ouvrir la porte, de les inviter à s'approcher de ce que l'on construisait. Mais les réactions étaient d'un autre ordre que ce à quoi nous étions habitués : des réactions directes, sans filtre, et la majorité du temps sans mots. Seulement des regards, des cris, des rires, des tressaillements, etc. Mon adaptation à leur façon de communiquer m'a fait évoluer en ceci que ce que je croyais être au départ une sensibilité réduite de leur part, en était une qui était plutôt multiple. En fait, ce qui semblait réduit, c'était leur capacité à verbaliser, ou à amener à la conscience leurs sensations et émotions. Cette « sensibilité multiple », qui passait d'un état à l'autre de façon parfois brutale et toujours radicale.

Le type de perception que propose le spectacle chorégraphique est à la fois multiple et intime. Multiple, parce qu'outre le regard, et sans doute beaucoup plus que lui, ce sont les sensations kinesthésiques qui nous mettent en rapport avec une œuvre, ses voies de création, ses objectifs, son sens. Intime, parce que dès qu'il s'agit des couches sensibles de la tactilité, le rapport de l'analyse avec les canaux de la perception convoquée est assimilé davantage à ce que nous avons en nous de plus secret, plus proche à la fois du sensoriel et de l'émotionnel que de ce qui est directement traduisible en termes rationalisants habituels. (Louppe, 1997, p. 28)

Par exemple, l'artiste Sophie Calle qui souhaite mettre l'œuvre au profit du sensible, dans une relation intime à soi-même. « Chez Sophie Calle, les récits, en se faisant des séquences d'action, deviennent d'ailleurs souvent si courts qu'ils rejoignent les attributs de l'image. » (Sauvageot, 2007, p. 188). Quand on parle ici d'image, on parle de ce qui « résiste à la réflexivité », et qui nourrit la « construction de soi » (p. 188). Car l'émotion de l'œuvre, selon Sauvageot, est le « remous affectif, esthétique, relationnel » produit par celle-ci, dans une co-construction entre l'œuvre et le public qui met en jeu son vécu, son histoire, sa mémoire. De considérer l'intimité des résidents dans le travail, au delà de leur situation actuelle, impliquait de tenir compte de cette émotion, et de la multiplicité de leurs sensations et réactions. « Les émotions semblent se construire dans le rapport à soi et au travers du regard de l'autre » (p. 188). L'émotion tient ainsi de la tension créée par la situation, et vécue au sein de l'évènement. Elle est donc reliée à une panoplie d'éléments constituant ce vécu-là.

Mais le *moment* qu'engendre la situation est celui d'une *réalité suspendue*, tenant à mon sens du paysage (voir sect. 2.10).

5.2.2 Leur portrait

Mon interprétation de leurs témoignages s'est traduite par des propositions scéniques qui, je le voyais, me ressemblaient beaucoup esthétiquement et qui, en studio, m'attiraient et me paraissaient intéressantes. Elles étaient en continuité esthétique avec les pièces que j'avais créées précédemment et d'une certaine manière avec le ton chorégraphique contemporain. Par contre, la répétition de ces mêmes propositions au CHSLD nous montrait de toute évidence, aux danseurs et à moi, qu'elles étaient inadéquates, ou inaccessibles. Par exemple, un tableau très simple, que je trouvais très beau en studio, où Joannie répétait la phrase « Je me suis oubliée moi-même » en le réalisant de plus en plus en elle-même, faisait référence au témoignage de Mme Lepage qui me racontait qu'après le mariage, elle travaillait pour son mari exclusivement, et qu'en rétrospective de sa vie parsemée d'infinies histoires rocambolesques, « elle avait bien travaillé ». Cela faisait aussi référence à mon état face à mon travail avec les résidents, où je devais redéfinir mon esthétique, d'une certaine façon. Pour moi, après « *Je me suis oubliée moi-même* » venait « *C'est en te rencontrant que je me suis rappelée* ». Je traduisais cette deuxième phrase en image dans la relation scénique que Joannie établissait avec Marc-André. Ce tableau plutôt conceptuel a pris un sens complètement différent lorsque nous l'avons répété au CHSLD, parmi des gens âgés souffrant de démence, de déficience ou de maladies dégénératives comme l'Alzheimer. J'ai de toute évidence dû revisiter ma stratégie de mise en scène, pour que les résidents puissent s'y reconnaître, mais surtout pour qu'ils y soient attirés. Les propositions conceptuelles, aussi sensibles soient-elles, comportaient un risque de mauvaise interprétation, risque que je ne souhaitais pas prendre.

5.2.2.1 Le travail du littéral

C'est après cette réalisation que j'ai rencontré Mathieu Léveillé, musicien associé aux soins palliatifs du CHUM (Centre hospitalier de l'Université de Montréal). Il m'a demandé si je travaillais à partir des goûts esthétiques des résidents, des chansons ou des images qui leurs étaient connues. J'ai alors peu à peu revisité ma méthode, et j'ai changé mes impulsions

créatives de départ pour un travail *littéral*. Avec comme intention que les résidents se reconnaissent dans les tableaux, j'ai travaillé à reproduire le plus littéralement possible certains éléments de leur vie, certaines de leurs références à la danse et à la musique, ce qui fut très difficile, car n'étant pas au cinéma ni au théâtre, je n'avais que deux corps pour donner vie à ces moments. Ce travail du littéral fut difficile mais beau, car il y a une certaine vérité dans ce « réel » : quelqu'un l'a réellement raconté de sa vie, c'est un moment qui lui appartient, souvenir un peu ou très reconstruit, mais vivant dans sa mémoire. Cette mise en scène du réel a donc redirigé le choix des éléments relatés de la vie des résidents.

5.2.2.2 Donner envie

J'avais comme tâche principale de leur offrir des points d'ancrage favorisant la réception de la proposition chorégraphique. Je leur posais alors toutes sortes de questions concernant leur vision des choses. « Comment fait-on pour séduire quelqu'un? » et « Pourquoi avoir des enfants? » ont composé un corpus nourrissant le corps de la proposition. C'est dans ce même objectif que sont apparus les chansons de l'époque dans la trame sonore, les musiciens et les costumes, que je ne pensais pas du tout intégrer au départ. Leur effet fut bienfaiteur, en ce sens que le fait que les danseurs soient beaux, bien vêtus, ou alors que les résidents puissent fredonner les chansons utilisées, leur donnait envie de se rapprocher de nous, et ces références communes permettaient d'entrer en relation avec eux pour ensuite les amener ailleurs, dans un univers partagé.

Avec Marie-Christine Quenneville, designer, nous avons travaillé à utiliser les références à la mode de l'époque comme base pour élaborer les habits des danseurs, mais en créant quelque chose d'intéressant et digne d'intérêt aussi en fonction de critères contemporains. L'idée de leur tendre des perches, sans mots pour nommer la sensation, la texture, l'image, servait mon objectif de poétiser l'ordinaire, mais selon un certain nombre de critères consensuels dans le contexte de répétition. Comme le disait Marie-Christine : « On évoque, on ne refait pas. On part de ce qui nous est raconté (le tissu, la robe de mariée, les gommes, le voile, la grisaille, les enfants de chœur, les écoliers), et on l'exagère, on le transfigure. » Dans le cas de la musique, le point d'ancrage pour le résident est de nature différente de celui des costumes, mais il a le même rôle quant aux codes du spectacle qu'il

clarifie. Les costumes et les musiciens encadraient d'une certaine façon les propositions physiques, les rendant plus formelles en les déclarant « spectacle ».

5.2.2.3 En peinture

Cette identité supérieure où le moi et le monde coïncident, seul l'art peut la réaliser. Car, dans l'acte de création, l'artiste objective l'idée dans la matière et, par là, subjective aussi la matière. Dans l'art sont alors réunis les contraires apparemment irréconciliables que sont esprit et nature, sujet et monde, singulier et universel. (Cheng, 2008, p. 102)

Si Philippe Lejeune précise que notre identité se situe entre notre image et notre nom propre (Maison Rouge, 2004, p.57), elle se pose dans cette création entre leur image et ce que j'ai reçu de leur parole. Pour le travail de création, cet *entre* image et parole a été vécu comme un *entre* sensation produite en moi et perception de leur réalité. C'est-à-dire que comme l'explique Vermersch (2012), la part de subjectivité contenue dans l'expérience vécue tient de ce décalage entre le vécu « réel » et le vécu conscientisé et raconté. Ce que je soutiens ici est que ce vécu réel ne semble accessible que par le vécu explicité ou dans mon cas raconté puis esthétisé, et que cette façon même de raconter contient une partie importante de substance subjective, car elle correspond à ce qui a du sens pour l'individu au moment où il le raconte. Étant donné mon intention d'offrir au résident ses histoires mises en scène, leur façon de raconter m'était tout aussi importante que le vécu « réel » lui-même, car elle nourrissait ma sensation de leur *je*. Contrairement à mon intuition initiale d'utiliser comme matière à la création des éléments du vécu des trois résidents, j'ai en fait davantage utilisé comme matière à la création ma perception de ces éléments, c'est-à-dire une parole au *je*, mais élaborée en résonance avec des références extérieures. Le travail du littéral est donc ici une façon de leur permettre de reconnaître des éléments de leur histoire, du point de vue de la réception, plutôt qu'un témoignage de leur réalité que pourrait réaliser un documentaire ou une photo, par exemple. Ce qu'on retrouve ici, c'est plutôt une impression de réalité. Bien sûr, une parmi tant d'autres possibles.

Ainsi, de cette manière de traiter le littéral comme le portrait en peinture, on reconnaît sur la toile le visage du sujet et l'identité expressive du peintre. On peut penser que cette identité expressive porte la sensation produite par le sujet chez l'artiste, sensation construite par l'ensemble de l'expérience vécue du peintre. Comme dans le cas des écrits d'Annie

Ernaux, de Proust et de George Perec qui passent par le vécu pour mettre en relation le personnel et le collectif. Le vécu, alors qu'il se distancie de plus en plus du sujet, peut devenir objet appartenant à tous. « C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture », nous dit Merleau-Ponty (1964, p. 16). Le fait que le corps du peintre soit en relation avec l'autre corps, « comme un prolongement de lui-même, incrusté dans sa chair » (p. 19), fait en sorte qu'il y a « indivision du sentant et du senti » (p. 20), c'est-à-dire que le sujet qui vit et l'objet vécu sont indissociables.

L'œil est ce qui a été ému par un certain impact du monde et le restitue au visible par les traces de la main. (...) La peinture réveille, porte à sa dernière puissance un délire qui est la vision même, puisque voir c'est avoir à distance, et que la peinture étend cette bizarre possession à tous les aspects de l'Être, qui doivent de quelque façon se faire visible pour entrer en elle. (Merleau-Ponty, 1964, p. 26-27)

Mes résultats de recherche démontrent une parenté entre *les aspects de l'Être* détournés de la productivité, de l'utilité ou de l'efficacité, et ceux qui dominent les discours oraux des résidents (quotidien, couple, rapport à soi, à l'autre, au corps, au monde). La tradition orale, comme réactualisation du discours sur l'expérience (Vermersch, 2012), est une façon de préserver et de transmettre l'histoire d'une population. De personne en personne, l'histoire transmise oralement se transforme selon le vécu de chacun, de sorte qu'elle comprend une part de « réel » et une part de fiction (Camara, 1996). À mon sens, l'un des intérêts de cette éphémérité de la tradition orale est la mise en perspective produite par l'évolution des regards sur les éléments mentionnés précédemment. Le partage de ces regards crée une multiplicité de sens à propos d'un même élément, contribuant à la rencontre intersubjective avec l'Autre, qui donne du sens à sa propre existence. L'intérêt de travailler le littéral dans le cadre de cette création en CHSLD tient entre autres de l'intérêt philosophique pour l'éphémérité de la tradition orale, de même que pour celle de l'œuvre vivante. Il s'agit d'une façon de revitaliser la mémoire populaire en la mettant en perspective à travers mon regard d'individu et d'artiste, construit d'autres références, d'autres expériences, d'autres points de vue, d'autres idéaux.

Le mot vue a un double sens : la vue de celui qui regarde et la vue de la chose regardée. Nous venons de faire un pas vers l'idée d'une beauté impliquant un entrecroisement entre une présence qui s'offre à la vue et un regard qui la capte, idée proche du concept de chiasme de Maurice Merleau-Ponty. (Cheng, 2008, p.79)

Cette idée du double sens de la vue, déjà abordée ici à partir des concepts de Merleau-Ponty et de Didi-Huberman, naît à la Renaissance avec l'objet qu'est le portrait. Tel qu'abordé précédemment, le portrait est la rencontre entre l'image du modèle et la sensation du peintre. Le dilemme est celui de la ressemblance versus la beauté (Merot, 2014, p. 153). Si la notion de beauté « idéale » est paradigmatique, tel que proposé précédemment, « elle a une origine naturelle et non plus métaphysique. (...) Elle se développe à partir de l'intuition sensible du peintre ou du sculpteur » (Merot, 2014, p. 158), comme l'affirme Bellori, ou alors elle n'est « en fait que la somme des expériences sensibles de l'artiste » (p. 155), comme le pense Alberti. Le portrait, donc, dépasse le simple besoin de ressemblance, car il « ne peint pas seulement l'apparence extérieure, mais restitue l'âme du modèle » (Merot, 2014, p. 158). Ici, dans la création réalisée, la beauté est donc vue et appréhendée comme une rencontre juste, « vraie », entre deux paradigmes, entre le vu et le senti, entre le modèle et l'artiste, entre l'Autre et soi. Comme Baudelaire l'a écrit, « le beau est toujours bizarre » (Baudelaire, 1962), car « le transitoire, le contingent, [est] la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » (Baudelaire, 1863).

Mon intérêt pour le littéral dans la création en CHSLD s'explique non seulement en relation à la dimension philosophique de l'éphémère, mais aussi en se doublant à la réalité par sa « description esthétique », pour son rapport dialogique à la « représentation ». C'est-à-dire pour arriver à sentir non seulement ma perception de l'objet (l'élément de vécu du résident) mais aussi, dans la mesure du possible, l'objet lui-même. Cela me pose l'importante question suivante : mon désir de faire ces portraits était-il, au fond, de m'approcher par ces modèles, d'un autre paradigme pour qui l'art doit faire du beau ? Éduquée à la perception duchampienne, royalement subjective et éphémère, conceptuelle et relativiste où « ce sont les regardeurs qui font les tableaux », n'ai-je pas aussi besoin de belles œuvres qui visent la célébration du monde, d'universalité créatrice de sens (Sourgins, 2014, p. 177) ?

5.2.3 L'espace du créateur

Pour la passation de l'oralité dans l'œuvre vivante, j'ai observé que je travaillais avec les danseurs de façon à voir apparaître ma perception des éléments des témoignages des résidents. Je n'avais aucune proposition chorégraphique préalable aux entretiens, car j'avais

comme objectif de développer les outils nécessaires à mettre en scène le vécu. Cela dit, dès les entretiens terminés, je traçais des fils esthétiques entre leurs récits et mon imaginaire. Je choisissais certains éléments de leur vécu plutôt que d'autres car, de toute évidence, je m'en nourrissais. Ils me permettaient de m'enfoncer dans leur description d'un moment : la lumière, l'atmosphère, la température, la texture des draps, etc. Les trois entretiens ayant été filmés intégralement, j'ai eu recours à eux à certaines reprises pour valider ce que j'avais d'abord relevé. Car les éléments que j'ai choisi d'esthétiser l'ont été pour leur valeur poétique, c'est-à-dire symbolique ou métaphorique. Étant donné l'éloignement générationnel, j'ai dû m'adapter à plusieurs références face au monde qui m'étaient conté, pour comprendre la valeur qu'eux-mêmes associaient à ces souvenirs alors que ce qui me touchait, ils ne le comprenaient pas nécessairement. Ce processus d'adaptation a pris un certain temps, aussi déstabilisant soit-il, pour clarifier mon rôle dans le processus, c'est-à-dire d'adapter mes habitudes de travail et mes affinités esthétiques. Car ce qui avait du sens pour moi n'en avait pas nécessairement pour eux, et cette création je souhaitais leur offrir à eux.

5.2.3.1 L'utilisation des thèmes

Il demeure dans mes résultats de recherche une zone grise en ce qui concerne la relation entre le vécu « réel » des trois résidents et leur vécu raconté, expliquée dans la sous-section précédente, ainsi qu'entre leur vécu personnel et leur contexte collectif. Tel que précisé auparavant, malgré la même appartenance géographique, l'écart de génération, de culture et de contexte socio-économique entre moi et les résidents du CHSLD, sans parler de l'impact de leurs états de santé, crée une distance certaine. Il n'était pas possible pour moi de saisir leur rapport aux choses dans les éléments mis en scène, mais seulement leur description de l'évènement raconté ainsi que ce qui s'en dégageait au sein de ma propre sensation, d'où l'intérêt de travailler avec les thèmes, symboles du partageable.

Beaucoup d'écrivains relatent pour eux-mêmes des événements sans importance et sans influence sur la destinée de leurs personnages, ou plutôt ils les utilisent comme points de départ pour développer leurs thèmes, pour créer des perspectives au sein d'un milieu, ou d'une conscience, ou d'un arrière-plan historique. (Auerbach, 1968, p. 542)

L'utilisation de thèmes a été pour moi une façon de rattacher leur vécu au mien, de rallier, selon ce qui ressortait de leurs histoires à mes yeux, leur réalité singulière à quelque chose de plus universel. Les thèmes spécifiques *Beauté*, *Foi* et *Amour* sont advenus spontanément, sans décision préalable de ma part. Considérant l'âge avancé des résidents m'ayant raconté des éléments de leur vécu, inévitablement, une forme de « rétrospective » émergeait de leurs récits. De ces rétrospectives m'apparaissait systématiquement un grand thème. Que ce soit leur perception spécifiée au moment de me raconter, que cela ait vraiment été dominant dans leur parcours ou que cela tienne entièrement de ma perception, j'ai choisi de travailler avec ces thèmes dans l'élaboration de leur portrait, pour construire ma propre esthétique. Ces thèmes étaient mon ancrage personnel dans la création, car de par leur nature indémodable et leur lien étroit avec l'émotion, nous pouvions, eux et moi, nous y rallier.

Les émotions constituent les denrées élémentaires nécessaires aux processus identitaires comme aux expériences de l'altérité. Les histoires vraies et les récits, surtout s'ils se veulent autobiographiques, sont les dépositaires en même temps que les ferments de l'expression émotionnelle. (Sauvageot, 2007, p. 186)

5.2.3.2 L'exemple de *Beauté*

Le thème de la *Beauté* m'est apparu au travers du récit de Mme Jean pour plusieurs raisons. Son rapport au corps, au vêtement, à la nourriture, au désir, ont fait émerger une perception étoffée du terme *Beauté*. La présence du désir de plaire dans son récit n'est pas anodine par rapport à la beauté. Effectivement, « plaire c'est attirer, quand quelque chose me plaît je suis attiré, la perception de quelque chose que nous appelons beau fait naître en nous un désir. » (Nancy, 2009, p. 130). D'où le tableau de Mme Jean où les danseurs étaient attirés l'un par l'autre, mais sans jamais s'atteindre. Personnification de la quête exclusive d'un manque qui répond, comme seul le fait le désir, à un élan très profond et énergisant. Comme le dit Jean-Luc Nancy (2009) :

Quand vous voyez des peintures ou des photographies prises dans l'intention de faire une œuvre d'art, vous ne pouvez pas tourner la page. Il faut s'arrêter dessus, y revenir. (...) En effet il s'agit toujours de la même tension, du même appel et du même désir vers la beauté. Quand je dis « vers la beauté », vous comprenez maintenant peut-être mieux que ce n'est pas un appel vers quelque chose qui est ailleurs. La chose est là et c'est à nous de nous enfoncer dedans comme Narcisse dans l'eau, dans la blancheur et la transparence de la robe du tableau de Manet. (Nancy, 2009, p. 137)

La beauté serait donc, selon Nancy, en lien direct avec notre propre désir. Il va même plus loin en affirmant que la beauté n'est que l'appel du désir, et que s'il existe une universalité du beau, celle-ci ne nous est que tendue, jamais donnée ou totalement donnée à travers une chose. Il y aurait donc une direction à la beauté. Un aller vers. Cette direction que tend la beauté lui donnerait *sens*, à l'image de la déclinaison du terme dans la langue française : Direction, mais aussi sensation et signification.

La vraie beauté ne réside pas seulement dans ce qui est déjà donné comme beauté ; elle est presque avant tout dans le désir et dans l'élan. Elle est un advenir, et la dimension de l'esprit ou de l'âme lui est vitale. De ce fait, elle est régie par le principe de vie. (...) La vraie beauté est celle qui va dans le sens de la Voie, (...) un principe de vie qui maintient ouvertes toutes ses promesses. (Cheng, 2008, p. 30)

5.2.3.3 L'exemple de *Foi*

La croyance est indispensable à la foi. Ce qu'ajoute la foi à la croyance, c'est la notion de fidélité, qui elle n'est pas liée d'aucune façon au fait de croire. Selon Nancy, la foi serait le nom religieux donné à la fidélité.

La fidélité, cela ne consiste pas à croire, donc à supposer que, d'après certaines connaissances qu'on a, on imagine que ce sera conforme à ce qu'on croit. La fidélité, c'est justement ne pas savoir du tout ce qu'il en est. Quand on est fidèle à quelqu'un, on ne sait pas au fond ce qu'il en est de toute cette personne ni ce qu'elle sera dans la suite de sa vie. Mais, si on lui est fidèle, on lui est fidèle, sans savoir. (Nancy, 2009, p. 29)

C'est cet aspect de la foi qui m'a particulièrement touché dans le récit de Mme Lepage. Tout ce qu'elle me racontait de sa vie, elle l'avait fait sans raison, parce que « c'est comme ça », qu'« il le faut ». Cela tient de l'obligation d'une part, mais aussi de la croyance. Elle était fidèle à ses valeurs : le travail, la famille, la pratique religieuse, et avait confiance qu'en rétrospective de sa vie, elle avait fait ce qu'il fallait. Elle a donc confiance en ce qu'elle sait qu'elle doit faire dans sa vie. Et cette confiance demeure, dans les moments de croyance et de non-croyance. Albert Piette (2003) s'est intéressé à cette *religion de l'ordinaire*, et à la façon dont celle-ci s'inscrit dans le quotidien. Quoique critique face à Bourdieu, il soulève le fait que parmi les modalités d'adhésion à la croyance, on retrouve un rapport très quotidien aux actes rituels, où « c'est comme ça », où les notions sont incorporées, automatisées.

Bourdieu indique que les rituels sont accomplis « parce que « ça se fait » ou que « c'est à faire » mais aussi parce qu'on ne peut faire autrement que de les faire, sans avoir besoin de savoir pourquoi ni ce qu'ils signifient, comme les actes de piété funéraire. » Mais déplacer, comme le fait Bourdieu, l'acte de croire des représentations mentales pour le faire glisser, « dans des dispositions infra-verbales, infra-conscientes, dans le pli du corps et les trous de la langue » ne laisse aucune place analytique aux modalités d'adhésion, à l'expérience même des êtres humains en train de croire ou, plus précisément, aux modes de présence interactionnelles du croyant lui-même. (Piette, 2003, p. 68)

Comme dans le portrait de Mme Jean où j'ai travaillé à partir de la dynamique du désir décrite précédemment pour traiter de beauté, ici c'est l'interaction dialectique entre « l'état de croyance » et celui de « la distraction ordinaire, les pensées vagabondes, voir le scepticisme et l'ironie » (Piette, 2003, p. 69) qui m'a intéressée pour élaborer le portrait *Foi*.

La religion : une activité ordinaire sur le mode mineur. C'est, en fait, à un entre-deux auquel nous assistons constamment : des hommes qui en sont et qui n'en sont pas, des dieux qui, de même, en sont et n'en sont pas, des hommes qui croient et ne croient pas, des dieux qui sont construits et qui sont autonomes. Bref, pas de maîtrise et de rationalité, pas d'émotion et d'engagement, pas de communion et d'intégration. Un peu de fidélité, mais si peu, et de la croyance, tellement ponctuelle, à peine de l'adhésion mentale forte. (Piette, 2003, p. 77)

Piette voit donc l'acte de croire comme un acte éphémère. L'aspect intéressant de cette théorie, née d'observations anthropologiques des pratiques concrètes des croyants dans plusieurs villages de la France, est cette interaction au sein d'un même être d'un état de croyance, sacré, et d'un état quotidien, divergent. « La médiocrité quotidienne : Elle naît justement de cette pluralité de programmes de vérité (...); nous passons sans cesse d'un programme à l'autre, comme on change de longueurs d'ondes à la radio, mais nous le faisons à notre insu. » (Piette, 2003, p. 69) L'élaboration de la chorégraphie où, en partageant des actions quotidiennes communes, Joannie et Marc-André évoluaient dans deux mondes différents, « sacré » et « quotidien », reposait sur cette perception de la *religion de l'ordinaire*. Cette théorie était pertinente dans le cas d'un portrait non pas de la foi dans son expression ultime, mais de la foi vécue par Mme Lepage. C'était une façon pour moi de m'approcher de cette foi, catholique et fidèle à ses croyances, en aller-retour avec ma « pluralité de programmes de vérité », ou plus secrètement avec ma toute personnelle « nostalgie des origines et du *plein religieux* » (p. 76). On comprend maintenant que de parler de religion de l'ordinaire signifie parler d'un aller-retour, comme d'une hésitation, entre l'ici et l'ailleurs, une hésitation vivante souvent non volontaire et en-dessous du niveau de conscience.

La difficulté méthodologique et analytique consiste à ne jamais oublier l'autre pôle, quel qu'il soit. L'homme est présent et absent, Dieu est absent et présent, fabriqué et autonome, c'est de la fiction et aussi de la réalité, l'homme est en train de croire et de ne pas croire. Il y a dans cet ensemble interactionnel des paradoxes, une relation d'implication paradoxale. Il y a du flou, du foisonnement. (...) Ainsi, les deux plans, le visible, l'actuel, mais aussi l'invisible, le potentiel, sur lesquels se déroule la vie sociale, méritent une attention égale. Cette perspective a le mérite, d'une part, de refuser la dichotomie classique opposant le religieux et la vie quotidienne, l'extraordinaire et l'ordinaire et d'autre part, d'éviter la logique mystique. (Piette, 2003, p. 79)

Le vrai serait-il donc la croyance? Ou l'harmonie entre les deux pôles? Le moment où l'hésitation s'immobilise? Le vrai : « un étonnement devant la réalité » (Delsol, 2014, p. 172)? Pour en revenir au sacré, il correspond selon Piette à la quête d'un ailleurs, un ailleurs donnant sens à l'ici, « une fonction d'espérance » (p. 76) en aller-retour entre le visible et l'invisible, l'actuel et le potentiel. « Cette dimension sacrée peut se déployer dans les manifestations religieuses ou séculières, pour peu qu'il y ait de l'effervescence, de la communauté et de l'authenticité. » (p. 76) La religion ici devient donc éducation, vivre ensemble, société, une conception du monde en toile de fond du quotidien, qui met en place des balises et certaines vérités. « Le Dieu chrétien est amour. *Dieu est amour*. Il n'est pas quelqu'un. » (Nancy, 2009, p. 25).

5.2.3.4 L'exemple de *Amour*

Le travail chorégraphique du portrait *Amour* de M. Bédard s'articule autour de cette notion de travail de partenaires, de deux individus singuliers qui évoluent ensemble « en respectant ce que l'autre est », comme disait M. Bédard. « Chacun est soi, et cette façon d'être absolument soi, d'avoir pour soi une mesure unique et singulière, et qui le distingue absolument de tous, (...) ne peut être mise en acte que dans le rapport avec tous les autres » (p. 25). C'est pour cette raison que l'*Amour* de M. Bédard a été abordé par l'amour de l'autre, et plus spécifiquement par l'amour amoureux. Il y a l'amour des choses, de soi, etc., mais le moteur de l'amour, ici, est la rencontre et la reconnaissance. Car même dans l'amour de soi, selon Nancy (2009), il faut être deux : « Il faut aimer en soi-même la possibilité d'aimer autrui. » (p. 106). L'intérêt de faire quatre duos entre les deux danseurs et les deux pianistes tient de ce qu'Umberto Eco appelle notre « thesaurus personnel d'interprétation », un trésor : le récit de nos multiples rencontres successives et leur connotation en signes, garante de notre interprétation du monde. (Poty, 2010, p. 20) La façon de construire les duos en tant que tels est inspirée de la relation entre les deux pianistes, aux partitions singulières,

uniques, mais qui à deux s'harmonisent (*voir* part. 1.1.3.3). Quand on parle de l'amour de l'autre, on parle d'abord de sa reconnaissance comme Autre. Reconnaissance, ou « rencontre où deux origines, deux passés, deux ensembles de déterminismes, mais aussi deux libertés se confrontent » (Bernard, 2010, p. 87), et apprennent à *co-construire*, à se transformer par une sorte de *co-crédation*. La rencontre est donc cette ouverture à l'autre mais aussi à soi-même : ouvrir son intimité propre à l'autre, et au départ, à un étranger. La rencontre comporte donc une part importante de risque, « risquer d'accueillir le plus intime de nous-mêmes. (...) La rencontre, puis la relation amoureuse, mettent en œuvre tous les âges que je suis et que je porte. » (Bernard, 2010, p. 89).

Que reste-t-il afin d'exprimer cette tension permanente [amour-désir]? Probablement la créativité. L'amour, la passion, le désir sont des lieux privilégiés de l'art. Sculpter, peindre, écrire consiste, en effet, à donner forme à ce qui nous échappe. (Poty, 2010, p. 24)

5.2.3.5 Une chronologie en collage

L'achèvement de cette élaboration sur les concepts essentiels portant les thèmes de ces trois « portraits » permet de saisir mon intérêt pour le vécu de ces personnes âgées. Malgré la distance et l'incompréhension, un *désir*, une *foi*, un *amour* ont nourri mon engagement auprès d'eux. Cependant, la difficulté indéniable quant à la communication cognitive avec les résidents du CHSLD m'a entraînée dans un travail chorégraphique que j'ai nommé « en collage ».

Tel que décrit dans les résultats, lors des entretiens, les trois résidents ont déployé une série de souvenirs leur revenant à la mémoire par *rétrospection*²⁰. Dans le cas de plusieurs personnes âgées, il semble que la mémoire aille directement au contenu sémantique du souvenir, qui demeure très bien préservé. On parle ici de leurs connaissances générales sur un événement, connaissances généralement partagées, ainsi qu'à leur interprétation de l'événement et donc à son sens global. Cela est causé par le type de mémoire, nommé *épisode*, qui diminue. Ce type de mémoire est relié au contexte spatiotemporel des événements et aux détails qui les constituent. Pour compenser ce type de mémoire qui s'effrite, ces personnes âgées ont recours à leur mémoire sémantique pour reconstruire les

²⁰ La *rétrospection* est la possibilité de présentifier des vécus passés.

événements. « Le souvenir exprime la permanence en nous d'une situation passée qui conserve un sens. » (Gusdorf, 1950, p. 53). Cette citation de Gusdorf nous éclaire quant au rapport que nous entretenons avec le souvenir, et donc avec ce dont nous ne nous souvenons plus : Le souvenir qui réapparaît est reconstruit ou réactualisé à partir des connaissances actuelles. N'ayant pas de connaissances préliminaires et expérientielles relatives ni au monde de la santé ni au vieillissement, j'ai appris empiriquement, lors de mes trois entretiens, qu'un type d'approche fondé sur le détail, l'évocation et le déploiement du contexte, l'action physique et mentale feraient difficilement naître des témoignages substantiels de la part des résidents.

La mémoire est un sujet très vaste qui ne sera pas abordé au sein de cette discussion, car pour l'analyser il serait nécessaire de la prioriser vu sa complexité. Cependant, comme c'est le rapport des résidents à leur mémoire qui a inspiré la construction chorégraphique en collage, elle sera abordée par ce biais. Le collage est la mise en commun de différents matériaux, styles ou médiums dans l'élaboration d'une œuvre. L'association apparemment fortuite de ceux-ci crée une question ou une réflexion plus large, ou un doute sur la signification de l'œuvre. Celle-ci tient alors au caractère circonstanciel de son surgissement, et donc de la subjectivité du spectateur, au même titre que le souvenir. Quoique la part de hasard soit souvent mineure pour l'artiste, la multiplicité des chemins pouvant se croiser dans la construction de sens - direction, signification et sensation - du spectateur ouvre un monde de déterminations possibles, selon ses affections, son histoire et son identité propre.

C'est en fait la construction séquentielle des tableaux qui fut faite en collage, à la manière de leur façon de me raconter leurs histoires, l'une menant à l'autre par une image, un élément parfois anodin, un symbole, une émotion. En fait, c'est ce collage qui m'appartenait le plus dans ce processus de création, dans ma façon de juxtaposer un élément et l'autre et d'en observer émerger le sens. Quand une juxtaposition me donnait envie d'y plonger, ou quand elle était intéressante expérientiellement pour les danseurs, nous travaillions avec elle. Par exemple, de faire suivre l'action de donner les gommages à Marc-André, d'un jeu de tague en aller-retour, puis d'un mambo se transformant en fresque grégorienne et pieuse. Les éléments chorégraphiques en tant que tels tenaient d'un traitement le plus littéral possible de ce qui m'avait été raconté par Mme Jean, puis nourris du thème

qui les entoure, *Beauté* dans le cas présent. Mais le choix d'associations d'éléments, à savoir quelle image suivra quelle autre image, tient d'un choix entièrement empirique et subjectif de ma part. Il tient de ce que produisait en moi cette association, de la nature sensible de ce qui en émergeait. Évidemment, l'ensemble des décisions quant à la construction de l'œuvre était subjectif, mais celles ayant trait aux choix des éléments traités, aux résidents présents dans le travail, au parcours *in situ*, à la direction des interprètes, ces décisions-là tenaient aussi de plusieurs facteurs extérieurs et des autres individus impliqués. Le collage, quant à lui, est ce qu'il y a de plus personnel, car il tient essentiellement de ma sensation esthétique. Ou comme le formule Catherine Gaudet (2012), il donne forme, « par l'objet artistique dont nous sommes témoins, à la multiplicité de sensations qui nous habitent. » (p. 40). Cette façon de travailler en collage fut très intéressante, car elle ramenait des éléments de ma propre identité, de ma propre intimité, et c'est en elle que je me retrouvais le plus comme signataire de la proposition. C'est alors que j'ai senti le potentiel de l'œuvre chorégraphique, celui d'être à la rencontre entre eux et nous.

À la question : *Quelle est la valeur de mettre en scène le vécu d'un autre pour le lui ré-offrir transfiguré par la suite, si tout l'intérêt se trouve dans le partage des soi personnels?* Je peux maintenant affirmer qu'il s'agit là de mon propre vécu quant à l'image du leur en moi, et que ces trois portraits étaient pour moi une façon d'affirmer, par processus et œuvre interposés, notre existence commune.

5.3 Pour un quotidien poétique

« La poïétique s'occupe de l'œuvre ouvrante, c'est-à-dire de l'œuvre qui ouvre à la transformation du monde et des humains. » (Stitelmann, 2007). Alors que nous venons d'étudier les concepts essentiels entourant l'aspect poïétique de construction de l'œuvre, nous observerons maintenant son contexte de production.

La poétique cherche à cerner ce qui, dans une œuvre d'art, peut nous toucher, travailler notre sensibilité, résonner dans l'imaginaire. (...) Rompant (...) avec la dichotomie opposant l'acteur et le récepteur, (...). Elle place l'œuvre d'art au cœur d'un travail partagé. (Loupe, 1997, p. 19)

On verra suite à cette section comment les danseurs, par la poétique que rendent possible leur corps, ouvrent la dialogique *acteur-spectateur* abordée dès les motivations de recherche dans ce que Loupe appelle un « dialogue intensifié » (Loupe, 1997, p. 21). De la poïétique du quotidien ayant le quotidien comme sujet de création, nous passons maintenant au processus créatif élaboré à même le quotidien, à voir comment la vie peut émerger de l'art. Tout d'abord, à partir de l'important aspect de l'engagement et du rituel dans la création au CHSLD, de ce que peut transformer la présence du corps dans l'espace *in situ*, et finalement de l'aspect déhiérarchisant de *l'être ensemble*. L'objet de cette section est donc d'observer comment l'œuvre *ouverte* est *ouvrante*, et comment elle *est au cœur d'un travail partagé*.

5.3.1 De l'engagement au rituel

Nous l'avons vu, créer en CHSLD signifie créer avec et dans un contexte bien particulier. Ainsi, l'espace et les objets-obstacles, la chaleur, la dureté du plancher, les bruits ambiants, ont un impact sensoriel chez les danseurs et moi-même, et témoignent du frémissement de la vie avec lequel nous avons travaillé. Ici, le travail *in situ* est celui du spectacle dans le quotidien : singulier et renouvelé. Tout d'abord, de créer les portraits à même les lieux, dans une dynamique d'œuvre ouverte, implique selon Pouillaude (2009) et à partir des idées de Mallarmé, de proposer la création tel un rituel, qui lui, mène à *l'être-ensemble*.

5.3.1.1 De la foi dans la création

Une fois que la démarche [de création] est acceptée, ce qui n'est pas toujours simple au départ, ensuite les gens peuvent aller bien au delà de l'espéré, ces gens-là, et même le personnel de l'hôpital pour qui, au départ, travailler pour une œuvre ne fait pas partie du contexte de travail. (Paire, 2014)

De la foi, c'est-à-dire de croire au processus, d'abord pour nous-mêmes, puis pour les autres. Tel que précisé dans la section des résultats, il a fallu du temps pour que l'expérience de répétition au CHSLD soit naturelle, fluide, positive; il a fallu ouvrir la voie et justifier notre présence. Qui étions-nous? Que faisons-nous? Tout cela était bien abstrait pour les résidents, mais peut-être plus encore pour le personnel, alors que leur support était essentiel. Lors d'une répétition en janvier 2014, le préposé d'un étage nous a offert un moment très intéressant, nous voyant répéter dans le corridor. Il allait chercher tous les résidents dans leur chambre en leur justifiant l'intérêt de notre présence en fonction de leur nationalité. « Regardez Mme Jérôme, c'est de la danse haïtienne! », et ensuite « Regardez Mme Terrasi, c'est de la danse italienne! ». Cette publicité « Ceci est de la danse » nous a marqués, car elle témoignait de l'importance de justifier notre présence pour qu'on lui accorde une attention particulière. Elle symbolise aussi le besoin de nommer qui nous sommes et ce que nous faisons pour que cela soit regardé d'un bon œil. Cela témoignait de nos incompréhensions respectives.

Plus le temps passait, plus je contemplais l'étendue des différences entre nos systèmes de référence, c'est-à-dire que ce qui composait le bien, le beau, le normal pour moi était radicalement différent de ce qui composait le leur. Cela reposait sur plusieurs éléments. Leur rapport à la beauté, leur sens de l'esthétique, se rapproche assez d'un sens de la beauté formelle, des proportions, de la santé, de l'esthétique catholique, de l'élégance, etc... Quant à la bonté, il y a un respect énorme du travail, de la famille, de la discipline, et même de la pauvreté. Ces éléments, entre autres, m'ont amenée à observer qu'en fait les « vérités » que la religion catholique leur a enseignées sont en toile de fond d'une grande partie de ce que j'entendais et voyais d'eux. Il s'agissait là d'un pan majeur de ce qui éloignait nos systèmes de référence : la messe et la morale catholique ont constitué le fondement de leur être au monde, et ce qui compose le mien, c'est le doute quant à toute vérité, la remise en question, la contradiction et le contraste, qui tiennent de ma génération, mais aussi du contexte

universitaire et artistique dans lequel j'ai toujours évolué. J'ai alors décidé d'aller à la messe, pour la première fois de ma vie.

5.3.1.2 La messe comme activité culturelle?

Mon expérience face à la messe du dimanche m'a donné beaucoup d'informations. J'ai tout d'abord été très impressionnée par le grandiose qui y est proposé, en contraste avec l'assistance composée d'à peine vingt personnes d'âge avancé. Mais ce qui m'a paru le plus intéressant, c'est de constater à quel point ce cérémonial me paraissait étranger et bizarre. J'y percevais costumes flamboyants, rituels chamaniques, musique dramatique, appel au divin, à l'invisible, au ciel, croyances improbables de résurrection, d'aller au paradis après la mort (comment aller au ciel?), de paradis (quel paradis?), bref d'ouverture au surnaturel. Ces perceptions m'ont tout d'abord intéressées, car j'ai compris que si mon travail leur paraissait aussi étranger et improbable que la messe pour moi, alors il ne s'agissait que d'une question d'habitude, d'éducation et de conception de la normalité. Il ne s'agissait pas de la qualité de mon travail, mais du fait que ce dernier s'était construit à partir d'un vocabulaire qui leur était totalement inconnu. Il faut ajouter à cela le contexte socio-économique du CHSLD Providence Notre-Dame de Lourdes, situé dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve de Montréal. Sans toutefois généraliser, car plusieurs résidents sont issus de provenances diverses, il s'agit d'un quartier qui, jusqu'en 1960, était essentiellement ouvrier, francophone, constitué de vétérans et caractérisé par une forte solidarité communautaire. Selon les histoires des résidents desquels j'étais proche, les arts n'ont pas fait partie de leur éducation, autant que le travail et la famille étaient au cœur de leur existence. Mis à part la messe et la danse du dimanche (leur rapport à la danse tient beaucoup des danses sociales), nous travaillions avec de fortes préconceptions. Ainsi, le connu leur semblait désirable, et l'inconnu repoussant. Je ne pouvais donc pas juger de la qualité du travail en fonction de leurs réactions, d'autant plus qu'il y avait présence de troubles physiques et cognitifs importants chez une majorité, ne permettant pas le partage des perceptions comme nous l'entendons, en avons l'habitude et sommes en mesure de le comprendre.

Ma deuxième réalisation face à mon expérience du rituel de la messe est le rapport au spectacle. J'ai en fait été très émue par la façon dont ce rituel à caractère spirituel s'inscrivait dans la vie quotidienne des gens : il parle de famille, de travail, permet la rencontre de la

communauté, offre un temps pour se recueillir, pour se questionner, pour être avec soi-même. Que les codes de l'évènement soient complètement assimilés permet de s'y reposer : tous savent exactement quand se lever, quand s'asseoir, et quoi dire à quel moment, amen. Le rituel n'est pas confrontant car tous semblent savoir à quoi s'attendre. Les « spectateurs » de la « performance messe » portent en eux ce que la messe a à dire, et participent donc au « spectacle » activement. Ils contribuent à la portée de celle-ci par le fait de croire, de participer, et ainsi la complètent. En fait, la messe réussit à faire exactement ce que je souhaitais faire par la création : offrir une nouvelle dimension au quotidien, ouvrir les possibles perceptions de celui-ci, et créer la rencontre par la dimension communautaire, mais sous l'égide de la rencontre avec Dieu dans le cas de la messe. Il y a à la messe une communion entre le prêtre, acteur principal, et les spectateurs qui y partagent leurs croyances et ce qui les composent. « Ce n'est pas du spectacle, mais ce n'est pas de la réalité non-plus », nous dit Albert Piette (2003). Force est de constater que cette réussite, à mes yeux, du « spectacle messe », tient de la croyance instaurée par l'omniprésence de l'église et des prêtres, frères et sœurs dans la société de l'époque, et qu'il s'agirait là, finalement, d'une question d'éducation²¹.

5.3.1.3 L'œuvre comme évènement

Il importe que l'œuvre soit située dans la rue afin qu'elle soit au milieu des gens, et ce, dans la vie de tous les jours, pour que la personne, à qui cela advient, la ressente dans la rupture de son continuum habituel, c'est-à-dire comme un évènement qui concerne sa vie de tous les jours et qui la modifie. (Grout, 2000, p. 75)

Selon Pouillaude (2009), il existe deux conditions à l'existence de l'œuvre. D'abord, « qu'un certain dispositif autorise la transformation de l'expérience en objet public et partageable, adressé », et ensuite « que l'objet puisse survivre et se transmettre à travers le temps. » (p. 91). C'est la première condition qui nous intéresse ici, car elle a trait au lieu, au contexte de l'œuvre. Pouillaude doute du spectacle comme mise en forme idéale de l'œuvre, car il semble osciller « entre deux débordements de l'esthétique qui suspendent l'horizon de l'œuvre et de sa présentation : le rituel et le divertissement. » (p. 92). Ce doute tient donc du

²¹ Soulignons que quoique ma perception de la religion soit ici très positive, elle ne va pas sans nommer les problèmes sociaux et les abus de pouvoir qu'elle a engendrés. Mais considérant le propos du texte, je n'ai pas cru nécessaire de nuancer ma perception ici.

fait que le spectacle propose plutôt un évènement qu'un contenu. Cependant, ce qui nous intéresse ici est l'évènement, ou plus spécifiquement la rencontre, occasionnée par l'œuvre. Conçue à partir d'une réalité et d'un emplacement singulier, la proposition n'est pas pensée comme un objet autonome. Elle n'est pas une figure qui se détache d'un fond. Cet évènement du spectacle peut être pensé tel un cérémonial, en tant que « communion ou part d'un à tous et de tous à un » (p. 105). « Le silence d'une assemblée et le déroulement d'une office, tel serait le plus petit spectacle » (Pouillaude, 2009, p. 123). Mallarmé perçoit le besoin du spectacle comme un besoin ancien, qui s'enracine dans le civique et dans le sacré :

L'espace scénique est ce qui rassemble une multitude d'individus et les unit selon une certaine focale de plaisirs offerts. Si bien qu'une politique (de la scène) réapparaît, là où il ne semblait y avoir que fuite compensatoire. Et cette politique est aussi bien religieuse, en ce que le lien de chacun à chacun s'y donne selon une forme d'apparat culturel, dont le modèle n'est autre que la messe. (Pouillaude, 2009, p. 106)

Ce rapport à la messe, je l'avais senti lors de mon expérience fascinante du rapport entre la normalité et l'éducation. Comme mentionné, j'avais été émue de constater que la messe offrait une expérience communautaire, ouverte et propice à la relation renouvelée à soi-même, objectifs que j'ai fait miens dans la création. Cependant, et comme le soulève Pouillaude quant à l'ouvrage *De même* « qui examine directement ce prototype de cérémonial qu'est la messe » (p. 106), il y a un bémol à mettre. C'est-à-dire qu'il y a là impossibilité de se fonder « sur soi seul », et cela est dû à l'expérience de la piété. La piété est un concept qui d'abord signifiait un « fervent attachement au service de Dieu, aux devoirs et aux pratiques de la religion », et est ensuite devenu un « attachement fait de tendresse et de respect » (CNRTL, 2012). Le sens – direction, sensation, signification – que donne la piété à la foi fait de l'expérience de la messe ce que nous lui reprochons habituellement : son aspect d'obligation. Cependant, dans la définition moderne de la piété, on retrouve plutôt quelque chose qui tient de l'engagement, dénuée de direction obligée vers laquelle s'engager. L'engagement serait-il donc sensation et signification uniquement? Il est assurément fidélité, donc foi. Il implique, comme défini par le CNRTL (2012), la « mise en train d'une action dans laquelle il y a échange, lutte, rivalité, avec l'intention d'aboutir à un résultat positif, fait, pour cette action, d'être mise en train. ». L'engagement permettrait donc de dépasser certains obstacles, limites, défis. C'est ce qui le rend important par rapport au milieu qui abrite la création. Et c'est ce qui m'a le plus touchée lors de mon expérience de la messe.

L'engagement des fidèles auprès de ce rituel. Cependant, la présence de la messe et de l'iconographie religieuse dans la création ici étudiée tient de la valeur et du sens qu'elles ont pour les trois résidents desquels j'ai fait un portrait. Mais cette expérience de la messe a mis en perspective ma perception de l'évènement qu'est l'art vivant, et en est devenu un type de modèle pour l'être-ensemble, pour l'être avec soi. Contestable, peut-être, mais indéniable.

5.3.1.4 La valeur de l'engagement

Par ritualité, nous entendons deux choses : 1) la codification stricte de l'évènement, 2) la croyance en son efficacité symbolique et/ou sociale. (...) Nous suivons en cela l'anthropologie contemporaine qui tend de plus en plus à dissocier la notion de rituel de celle de sacré ou de religieux. (Pouillaude, 2009, p. 127)

Vieux relent de messe, le spectacle brise la linéarité du temps, « la continuité des travaux et des jours, et introduit dans la quotidienneté comme une syncope d'inutilité » (p. 124). Mais le spectacle occidental brise la linéarité des choses non seulement par son aspect rituel, mais aussi parce qu'il implique un moment de communauté, où le travail s'arrête. C'est là que la dimension fondamentale de la sociabilité apparaît. « Le commun du rythme et de la musique, le frôlement des corps, les jeux inévitables de la séduction, le vertige d'une unité en mouvement où chacun s'identifie à chacun, toutes ces choses participent d'une expérience ancestrale de la communauté » (p. 126). Cette exaltation première de la sociabilité, les danseurs de la présente recherche-crédation en ont témoigné lorsque je leur ai demandé à quel(s) moment(s) ils ont senti que la beauté de la proposition advenait. Ils m'ont répondu sans hésiter qu'il s'agissait du moment en répétition où, d'une intuition soudaine, Marc-André a soulevé Mme May de sa chaise pour la faire danser avec lui, alors que Joannie et lui répétaient le mambo au quatrième étage. Non seulement pour la magie de la première levée debout de Mme May depuis belle lurette, mais pour la rencontre et la possible communion que permet l'*in situ* avec le spectateur; devenant un moment, lui aussi, ainsi acteur (voir appendice C). La ritualité implique un certain temps suspendu, une interruption de la linéarité des choses. Mais le divertissement aussi. Ce qui distingue le rituel du divertissement, c'est sa dimension de communauté.

Mallarmé, qui s'intéresse à la danse parce qu'il est fasciné « par les enjeux politiques et religieux de la structure scénique » (p. 93), pense le public comme ayant faim, en attente

de se divertir. Mais comment « réassurer l'expérience du commun » (p. 107), demande-t-il, après la chute de la religion et sans production de culte? Car selon lui, la poésie qu'implique la scène a un caractère religieux. La question se pose dans notre contexte actuel.

L'importance du réel dans l'œuvre de la plupart des artistes contemporains correspond à l'aspiration à la réalité du réel de toute une société devenue sceptique. (...) Plus amplement, toutes croyances progressistes abolies, on peut lire chez les artistes une relation nouvelle à la foi religieuse : l'absence de foi, vécue précédemment comme la libération d'un système rétrograde et oppressif, est actuellement désignée comme un manque, une faille dans laquelle s'engloutit la possibilité de communication de l'homme avec le monde. Si la religion s'affirme en arrière-plan d'une volonté d'expression du réel, c'est qu'elle offre le modèle d'une adhésion croyante et inconditionnelle au statut de vérité de ce réel. De l'expression d'une lacune de croire et donc de la puissance à exister, qui s'exprime chez une grande majorité des artistes que j'ai considérés, et qui conditionne le « littéralisme » d'une grande partie des œuvres, au regret de la perte de la foi religieuse. (Grenier, 2003, p. 99-100)

Le radical de cette affirmation nous informe tout de même de l'expression par les artistes du manque de foi et de vérité de notre époque, d'où l'incrustation de l'esthétique dans le « réel ». Mais comme mentionné précédemment, la réalité et, dans notre cas les trois portraits, tiennent des impressions que mes interprètes et moi recevons du monde, celui de la vie du CHSLD PNDL, toute imbriquée dans notre perception et nos sensations. Ce qui, à mon sens, est garant de l'aspect rituel du spectacle, c'est l'engagement auprès de la communauté participant à la création de l'œuvre, et donc la relation avec l'autre. Non sans souhaiter une autonomie de l'œuvre qui soit « dégagée de la communauté rituelle comme de la fonctionnalité divertissante, [et où] la danse s'y donne comme objet principal » (p. 129). Au contraire, dans le cas de l'œuvre créée ici, c'est l'engagement auprès de l'autre qui a permis le rituel. Comme dans le cas du théâtre grec, modèle à l'origine de l'unisson de la possession religieuse et de la fête communautaire, cette œuvre créée en CHSLD ne pourrait être *représentée* en autre lieu. Elle lui appartient en propre et y est identitairement liée.

Notre proposition se dissociait donc des activités habituelles du CHSLD, entre autres, car elle s'élaborait sur le long terme. À partir d'une relation intime, et j'ose dire humaine avec les résidents, ainsi que d'un effort de se rapprocher d'eux et de leurs conceptions, d'y revenir rituellement durant quatre mois (ce qui demeure ponctuel si l'on imagine la présence permanente d'un artiste) on nous a permis de dépasser la frontière de l'incompréhension et de l'inconnu qui nécessite un produit connu et divertissant pour créer un engouement. Considérant la difficulté de ce processus, sans la force de l'engagement, nous n'aurions peut-

être pas pu poursuivre sur une aussi longue durée. Comme le soutient M. Paire (2014) : « Il ne s'agit pas seulement de présenter une performance aboutie, ou un spectacle, il s'agit que l'artiste reste à l'hôpital durant toute la durée de sa création. Ça change tout parce que l'art c'est indirectif c'est-à-dire que pendant toute la période où l'artiste est là, il y a des échanges qui se produisent. » (Paire, 2014).

Non seulement l'engagement au sens de notre présence régulière là-bas, selon des horaires fixés, pour établir une relation de confiance, mais aussi l'engagement de soi dans le geste. Car l'engagement est tout intriqué à la présence, en ce sens qu'il est une « participation active, par une option conforme à ses convictions profondes, à la vie sociale, politique, religieuse ou intellectuelle de son temps. » (CNRTL, 2012). La présence, c'est l'action, l'aller-vers, la gravité, le plein. L'engagement et la présence régulière ont permis de passer de présence à co-présence.

C'est troublant de se rendre compte qu'un geste, un mouvement engage tout. Au fond, c'est bien cette valeur de mobilisation, pour reprendre une notion chère à Bartenieff, qui nous importe dans le geste. Pour elle, en effet, le plus petit déplacement de poids opéré par un handicapé, nécessitant la mobilisation de tout l'être, est aussi intense, riche et bouleversant qu'une danse. Une façon de rappeler que la charge d'un mouvement ne dépend ni de son ampleur, ni même de sa nature, mais de ce qu'il engage. Là est la profondeur de la poétique. (Louppe, 1997, p. 105)

L'exploration des paysages corporels, « comme textualité illimitée recélant en soi ses propres mutations de sens, nous amène à lire en nous la présence d'un autre corps que le moindre mouvement peut laisser surgir. » (Louppe, 1997, p. 67). D'où l'intérêt du morcèlement de l'idéal : pour laisser de l'espace à la fissure, à l'entrée en soi de l'Autre, de moments de chaos, de lumière, de paysage. L'idéal comme plein dualise et ferme.

L'anatomie humaine, et même les fonctions élémentaires du corps, ont été re-visitées, parfois détachées ou détournées par la danse contemporaine, afin de convoquer, au-delà de la figure admise et reconnaissable, tous ces autres corps possibles, ces corps poétiques, susceptibles de transformer le monde à travers la transformation de leur matière propre. Car dans le corps anatomique, obéissant aux canons d'un idéal unique, tel que le magnifia l'esthétique classique, il y avait l'effacement des autres corps possibles. Cette foule de corporéités réduite à l'invisible, tout l'art moderne va lui ouvrir les vannes à partir de Rodin, de l'expressionnisme en peinture comme en danse, d'un Nijinsky ré-inventant tout un éventail de dérives comme autant de surgissements. (Louppe, 1997, p. 66)

Cet idéal est donc en fait à l'intérieur de soi, et comme nous disait précédemment Nancy (2009), aller vers la beauté n'est en fait pas un ailleurs, c'est une main tendue dans laquelle il faut s'enfoncer, comme la main de Joannie dans le portrait de Mme Jean.

5.3.2 Ce que peut transformer le corps dans l'espace

Cela se fera à un moment donné, y compris alors que nous ne sommes pas libres pour voir ou sentir. Un peu comme lorsqu'une certaine lumière de la journée colore momentanément l'air d'une manière indéfinissable, l'évènement, même s'il ne dure que quelques secondes, va nous emporter dans son atmosphère sans que nous nous en rendions très bien compte et l'apparaître dans son immédiateté ne touchera pas forcément notre « conscience ». (Grout, 2000, p. 28)

Cet instant d'ouverture au paysage, qui nous colore sans toucher nécessairement notre conscience, contribue hautement à ce qui répond à ma question : *Qu'est-ce que j'ai à offrir?* J'ai pu observer trois types de choses qui provoquaient une réaction chez les résidents : ce qui touche leur sensibilité kinesthésique, ce qui suggère un rapport identifiable entre les danseurs et ce qui bouleverse l'ordre « normal » des choses. Dans tous les cas, il s'agit de moments où une *rencontre sensible* était observable, un moment d'ouverture à l'autre, avec ou sans conscience cognitive.

Premièrement, il s'agit de tout ce qui secoue leur champ de perception : harmonie, grand mouvement, rythme, ce qui tient d'une expérience sensible et kinesthésique. J'ai remarqué que même dans les cas où aucune communication cognitive ne semble possible, la sensibilité kinesthésique demeure présente, et la physicalité, plus particulièrement la physicalité virtuose, semble inévitablement provoquer une réaction sensible, corporelle. Deuxièmement, les intensions relationnelles claires suscitent la « compréhension », ou du moins l'attention. Lorsque, par exemple, le désir, la chicane, l'abandon à l'autre étaient clairs à même les propositions, je pouvais entendre « c'est beau » de la part d'un résident, et même « embrassez-vous donc, voir! ». Le troisième élément les faisant réagir est ce qui bouleverse l'ordre des choses. Par exemple : un danseur couché par terre. Cela ne leur arrive jamais de voir un individu couché par terre, ou alors un danseur sans souliers. Cela semblait être le comble de l'inattendu. Dans cet ordre d'idée, le tableau *Foi* où Marc-André épluche des patates a fait un tabac incroyable au sein du CHSLD. Le personnel, certains résidents et même des membres de la famille des résidents me demandaient régulièrement qu'est-ce qu'était donc ce tableau des patates. J'observais avec fascination que toute action faite par les

danseurs qui n'était pas du grand mouvement pouvait leur paraître aussi ordinaire qu'une infirmière qui leur donne leurs médicaments, sauf lorsqu'un danseur était pieds nus ou qu'on laissait trainer des pelures de patates par terre. Ce deuxième type de réaction n'était pas nécessairement souhaité en lui-même, mais il me paraît tout de même intéressant de le relever ici, car il démontre un rapport à la norme. Son aspect intéressant pour moi réside dans la façon dont il réinvente le rapport aux lieux de leur quotidien, desquels ils ne sortent presque jamais. Il y avait là un potentiel de redécouverte de ces lieux, de se les réapproprier.

Il ne s'agit pas pour l'artiste de créer des liens sociaux factices, mais d'initier un processus d'échanges qui débute par une attention sensible vis-à-vis du site. C'est pourquoi, au sujet de son mode d'intervention, il parle de *site specific work*. On peut retrouver ici une formule que Maurice Merleau-Ponty utilise pour expliquer la « théorie de la chair », celle d'être en circuit avec le monde. (Grout, 2000, p. 283)

En dehors, donc, de ce qui touche leur sensibilité kinesthésique, de ce qui suggère un rapport identifiable entre les danseurs et de ce qui bouleverse l'ordre « normal » des choses, les propositions tombaient souvent à plat, n'étant pas captées par leurs spectateurs privés. Les propositions conceptuelles ou symboliques, particulièrement, se révélaient être d'une moindre efficacité. Pour leur offrir la mise en œuvre d'éléments de leur vécu et pour aller à leur rencontre par l'expérience sensible de l'œuvre, il était nécessaire d'entrer dans leur système de références pour ensuite réinterpréter celles-ci, mais en prenant soin de toujours leur donner une forme capable de toucher leur sensibilité.

Comme je souhaitais intégrer ce « spectacle » au milieu de vie, il fut nécessaire à un certain point de le nommer ainsi dans leur langage pour qu'il soit regardé comme tel. Sinon, une incompréhension voilait leurs yeux devant la formule proposée. Dans le cas de la musique, l'effet de la présence des musiciens avait aussi un impact kinesthésique chez les résidents, surtout chez ceux qui avaient certains troubles neurologiques rendant difficile l'accès à leurs impressions et réactions. Dans ce dernier cas, je pouvais observer les regards, les tressaillements ou les variations de tonicité de leurs corps. De la même façon que le faisait le déploiement du mouvement dans l'espace, la musique jouée semblait avoir un impact différent de la musique enregistrée, grâce à la présence humaine et à la part de sensible ou de kinesthésique qu'elle comportait. J'ai travaillé avec ces références pour ouvrir l'accès au connu, d'une certaine façon, et ensuite laisser entrer un vent frais, celui de la création.

5.3.2.1 Par empathie kinesthésique

On peut penser que l'empathie kinesthésique rend possible ces instants poétiques où la proposition n'est plus l'intérêt central, sinon la rencontre entre deux mondes, eux et nous. Une rencontre vivante où, en fait, le corps du danseur touche le corps du spectateur, dans un rapport individuel implicite. Implicite, car « les phénomènes d'empathie [...] représentent la signature de la réception préréflexive de cette communication. » (Leao, 2003, p. 57). Cette communication, invisible, est comme mentionné en début de recherche, « la capacité de comprendre et de partager les états mentaux et physiques d'autrui, en se mettant à sa place de façon intuitive et non consciente. » (p. 57). Reposant sur le corps et le jeu des danseurs, la façon de régir ce qui déclenche des moments de *beauté*, de rencontre, est intuitive et semble tenir de l'ensemble de leur mémoire corporelle. « Quand plusieurs performeurs exécutent la même forme gestuelle, chacun d'entre eux en a une perception vécue extrêmement différente et les spectateurs-témoins perçoivent, eux aussi, les différents investissements perceptifs des performers. » (Leao, 2003, p. 103). L'expérience de la danse permet donc un partage du mouvement. Partage parce que, selon Leao et à la suite de Berthoz, percevoir « des mouvements possibles par rapport à [son] répertoire biologique » (Leao, 2003, p. 140) active, sur le plan neural, ce qui ferait faire le mouvement. Au niveau de l'activation neuronale, « observer agir, c'est déjà agir comme l'autre » (p. 140). Cela se fait de façon non consciente et, c'est cela qui nous intéresse, qui permet « une certaine forme d'éprouvé activant l'expérience subjective. » (p. 140).

Alors que le premier niveau de complexité de l'expérience esthétique ne met en présence que deux acteurs, l'observateur et l'objet observé, le second niveau fait entrer un troisième acteur dans le jeu : l'auteur de l'objet. Plutôt que d'un simple objet, il s'agit d'un artefact créé en général par un artiste dans l'intention d'inviter autrui à vivre une expérience esthétique qui s'avère dans ce cas d'une nature beaucoup plus riche. Ce second niveau met en action des processus neurophysiologiques appelés « empathie » : « une simulation mentale de la subjectivité d'autrui », « la capacité de nous mettre mentalement à la place d'autrui », selon le neurobiologiste et thérapeute Jean Decety, « une disposition innée à ressentir que les autres personnes sont « comme nous ». L'empathie se manifeste par une résonance motrice et émotionnelle déclenchée automatiquement et par une prise de perspective subjective d'autrui contrôlée et intentionnelle. » (Couchot, 2014, p. 195-196)

La perception, comme action interne, est donc aussi jugement et prise de décision. Comme l'empathie kinesthésique entre directement dans l'expérience subjective, qu'elle permet de faire *ressentir que les autres personnes sont comme nous*, ce que le spectateur vit

dans son corps, comme sujet percevant, lui permettrait ainsi d'élargir son champ d'expérience et donc son espace catégoriel, sa perception et sa sensation de lui-même. « Le concept [d'empathie] renvoie donc à la simulation mentale de la subjectivité d'autrui, autrement dit à l'élargissement de son champ d'expérience » (Sauvageot, 2007, p. 191).

Ce qui se passe là a une « consistance biologique », qui « inonde la corporéité » (Leao, 2003). Car le spectateur voit ce qui se passe sur scène, mais aussi regarde de façon contemplative (être spectateur, vide, vivant). « Finalement, comme l'écrit Merleau-Ponty : « ce n'est pas l'œil qui voit, ce n'est pas l'âme non plus, mais le corps comme totalité ouverte. » (Leao, 2003, p. 64). De proposer une rencontre avec le milieu de la santé par la danse, mais surtout par le sensible, comme « invisible contagieux » (p. 65), est donc justifié car, « sur la base des échanges empathiques, [les modes relationnels] se convertissent en expérience. [...] *L'on revient à la chair du spectacle, au corps du spectateur.* » (p. 65). Cela ne concerne pas seulement le visuel et l'auditif, mais aussi l'olfactif, le tactile, le proprioceptif, le magnétique, et tout simplement la présence humaine. Car le matériau de ce type de spectacle est le « réel physiologique » (p. 68), et cela peut toucher le spectateur par une autre voie que celle de la conscience. En effet, il semble que les outils chorégraphiques et l'expérience artistique peuvent donner corps à la mémoire par la sensibilité qui demeure en dehors de l'intelligible.

On retrouvera chez H. Godard la même motivation : « La force de la danse est d'atteindre ces couches sensibles qui vont au plus loin dans notre imaginaire et notre mémoire, et que le matériel cognitif véhiculé par le langage verbal a souvent du mal à rejoindre. » Et enfin, selon Grotowski, « Le théâtre est un acte engendré par des réactions et impulsions humaines, par des contacts entre personnes. » (Leao, 2003, p. 63)

Une autre grande ligne de force de ce travail en CHSLD semble donc être le rapport au corps et aux lieux qu'il peut permettre de bousculer, et peut-être de renouveler. On peut comprendre grâce aux théories de l'empathie kinesthésique que le corps de deux jeunes danseurs dans un contexte de corps malades ou affaiblis peut générer une forme de surprise ou de transformation, surtout lorsqu'ils investissent les lieux de la vie quotidienne en se couchant par terre, en sautant sur les comptoirs ou en pelant des patates en plein corridor. Cela peut aussi signifier de s'engager dans un rapport au lieu comme paysage plutôt que comme géographie (Grout, 2000), pour le dynamiser et renouveler son rapport à celui-ci.

5.3.3 Être ensemble

Cet art qui cherche à s'incruster dans ce qui reste de la foi chrétienne a, comme le dit Francis Alÿs, « pour unique obsession [de] chercher ce moment de coïncidence entre l'expérience de vivre et la conscience d'exister » (Grenier, 2003, p. 120). Il questionne d'une façon directe et profonde les valeurs qui sous-tendent notre *être au monde* et notre *être ensemble*.

L'œuvre d'art est à même de favoriser une disposition dans l'ouvert. Au début du XX^e siècle, Marcel Proust écrivait qu'elle seule révélait comment le monde apparaît à d'autres que nous. Autant d'œuvres, autant de visions du monde qui, autrement, nous resteraient inconnues. Ces visions du monde ne sont pas nées de l'imagination, mais de la multiplicité des points de vue, des lieux et des moments qui diffèrent entre chaque personne et chaque époque. Je les interprète comme des moments de monde devenant des moments du monde (œuvres), et non comme des entités isolées, hors monde; singuliers et passant les uns dans les autres, ils communiquent ensemble. (Grout, 2000, p. 217)

Comme le disait Pouillaude (2009) en ce qui a trait à l'existence d'une œuvre : « qu'un certain dispositif autorise la transformation de l'expérience en objet public et partageable, adressé. » (p. 91). Maintenant que nous avons abordé « le dispositif » qu'est la proposition *in situ* comme événement rituel, communautaire, d'engagement et brisant la linéarité des choses dans une forme de suspension, nous aborderons ici l'« objet public et partageable ».

5.3.3.1 Créer un événement commun et partageable

« Si l'expérience de l'œuvre d'art me semble nécessaire et décisive, c'est bien parce qu'elle est une rencontre bouleversante qui touche à notre être, c'est aussi parce qu'elle est sans doute aujourd'hui une de nos seules expériences qui ait un sens pour l'être-ensemble. » (p. 277). Comme nous le disions dans la section précédente, le spectacle peut-il remplacer par son aspect rituel l'événement communautaire de la messe? Quoiqu'il se déploie d'une façon tout à fait différente quant au rapport à soi et au lien idéologique et paradigmatique, l'œuvre comme processus situé dans le monde, et particulièrement l'*in situ*, pourrait avoir un dessein non pas tout religieux, mais assurément politique, car en étant « un espace public d'apparition », il est un « lieu de représentation pour une re-présentation du monde et des personnes entre elles » (p. 203). L'aspect symbolique de l'œuvre, semblant incompatible avec la rencontre, pousse cependant à l'action et à la libération d'une partie des ancrages et des repères habituels. À l'énigme de notre existence, on y crée un événement qui a du « sens au

sein d'une pluralité » (p. 204). L'aspect symbolique, justement, permet une multiplicité de sens, ouvrant ce qu'avait fermé la religion en imposant, du moins dans une certaine mesure et dans certains cas, un sens univoque. L'œuvre « dans le monde » propose un champ de vision des plus ouverts, engageant une « esthétique tournée vers la pluralité » (p. 212). L'évènement qui entoure l'œuvre (ou l'œuvre qui entoure l'évènement) donne alors une occasion de dissoudre une partie de cette peur de l'inconnu par un point commun, celui de l'expérience partagée.

Or, avant toute chose, c'est notre appartenance au même monde que nous partageons et avec elle le fait d'habiter tous la même planète (...). Ce simple fait, très banal ou miraculeux suivant la manière de penser la naissance et la présence au monde est oublié, recouvert, passé sous silence. Pour s'en rendre compte, on n'a pas besoin d'évènements terrifiants, notre vie quotidienne est traversée par une multitude d'attitudes qui disent assez clairement qu'il est tout à fait possible de traiter un autre être humain comme s'il n'appartenait pas au même monde. (Grout, 2000, p. 206)

Cela soutient une autre grande ligne de force de la création en CHSLD. Celle de proposer une expérience partagée. Effectivement, *l'évènement* déhiérarchise. Le fait que tous soient impliqués dans la surprise d'un mambo au quatrième étage offre un moment commun à partager, où « le soignant, debout, qui sait » et « le soigné, couché ou assis, qui ne sait pas » (Paire, 2014), n'existent plus. Les spectateurs de l'extérieur et de l'intérieur du CHSLD partagent la même expérience. Mais cela ne peut advenir que lorsque tous savent qu'il s'agit d'art, et non pas de vie.

Le revirement qui est advenu lors des présentations, c'est l'envergure de l'expérience qui l'a créé, car elle était maintenant reconnue comme un spectacle. On savait ce à quoi on avait affaire. Soudainement, les corridors étaient pleins, le personnel au rendez-vous, les danseurs costumés, les musiciens présents. D'une expérience de recherche, plus ou moins claire pour les intervenants du milieu de vie, nous sommes passés à une expérience aux codes connus, au parcours clair, où l'on savait comment agir. Enfin, on ne cherchait pas, on proposait quelque chose de défini. Le fait que le cadre expérientiel soit clair pour tous a situé l'ensemble de l'équipe et des résidents dans un évènement où on comprenait notre rôle et notre tâche, et face auquel on avait déjà des références accessibles. Cela a rendu tout le monde beaucoup plus réceptif à l'expérience de la représentation, et la proposition chorégraphique a soudainement pris un sens inattendu pour moi, essentiellement grâce aux nouveaux regards des spectateurs venant de l'extérieur du milieu de vie.

5.4 Vers une co-présence

En esthétique de la danse, la valeur du spectacle « réussi » est souvent secondaire à côté d'un éclat perdu qui traverse comme un météorite un moment de danse, portant la décharge de ce qui a été touché dans les corps du danseur et du spectateur. Nous sommes tous en quête de ces moments stellaires. Et du trait ineffaçable dont ils marquent notre histoire, à la mesure de la fugacité insaisissable de leur passage. Je plaide pour la poétique de ces résonances transsubjectives. (Louppe, 1997, p. 31)

Ces moments stellaires dont parle Louppe sont enrichis, dit-elle, du dialogue : « dialogue de paroles, d'échanges de pensées, favorisé par les circonstances de la vie, mais aussi par l'amitié, l'estime, la communauté de sensibilité. » (p. 31). Car la distance à l'œuvre ne peut faire autrement que de se ramifier aux concepts de dialectique, de dialogique, d'intersubjectivité et même d'empathie abordés au sein des concepts-clés de la recherche-crédation. Non seulement fondatrice du présent sujet de recherche-crédation, la distance à l'œuvre vient ouvrir la dimension relationnelle et politique qui émerge des résultats. À partir du postulat d'Arendt qui affirme qu'une distance est nécessaire pour qu'une œuvre soit de l'art et non pas un objet ou un service utilitaire, distance face à ses propres nécessités et désirs, nous pouvons tracer une ligne de fuite *paysagiste* à la distance à l'œuvre, nécessaire pour y projeter des éléments de notre mémoire et revisiter notre propre vécu. Cet objet *auratique* est offert à l'intuition - aux replis de sa mémoire et de son corps, en concepts et sensations - du sujet regardant. Comme une distance de soi à soi, il s'agit d'une double distance (Didi-Huberman, 1992) qui permet de se projeter en l'Autre pour comprendre sa propre subjectivité. Telle que nommé à partir des notions de l'empathie : une interpénétration identitaire. À la question posée en début de recherche : Pourquoi l'auto-expression de l'artiste intéresserait-elle quiconque en dehors de lui-même ? Je réponds, peut-être grâce à l'intersubjectivité qui permet, à travers la distance à l'œuvre d'art, de projeter notre vécu subjectif de spectateur dans un objet qu'on appelle œuvre. La valeur esthétique de cet objet serait de fait ressentie, éprouvée, et cela permettrait de vivre quelque chose qui touche directement à la porosité de la frontière entre l'art et la vie (Formis, 2010).

Le consommateur culturel serait ainsi en quête d'expériences intersubjectives pour enrichir son identité et son imaginaire de nouvelles valeurs, d'autant plus significatives qu'elles sont exprimées de manière symbolique. (Sauvageot, 2007, p. 184-185)

Lui c'est moi et moi c'est lui, nous dirait Sophie Calle. Ce phénomène met en évidence la réaction des spectateurs venus assister à la dernière version de la proposition, et leur émotion face au milieu (*voir* appendice E). « Exprimé de manière symbolique », l'évènement invite à l'état d'ouverture propice au paysage. Dans les retours faits par certains spectateurs (appendice E.3 et E.4), la présence de ces éléments de l'évènement transparait dans leur capacité à sentir personnellement les vibrations du vieillissement, de la dignité, de la famille, de la solitude, etc. « C'est-à-dire que le *lointain*, en nous permettant de voir [l'œuvre], est une façon de s'en approcher. » (Didi-Huberman, 1992, p. 104).

5.4.1 La danse comme jeu

Le travail d'adaptabilité continu face au milieu rejoignait finalement mes objectifs de départ, car je voulais offrir le travail aux résidents : que l'œuvre soit pour eux, près d'eux. Au final, la proposition chorégraphique devenait prétexte à la rencontre, prétexte sensible et expérientiel. Une grande force de la proposition, soulignée par Anne-Marie Guilmaine²² lorsqu'elle a assisté aux présentations, est l'accomplissement d'une désacralisation de l'œuvre, une non-glorification du travail au profit de la mise en valeur du milieu, et de la rencontre avec ceux qui y vivent. Les enjeux fondamentaux de maladie, de solitude, de vieillesse et de dignité vécus au CHSLD mettent en perspective l'importance de l'œuvre, la rendant objet devant rendre service, permettre, et ouvrir les morceaux de quotidien auxquels nous avons accès. C'est cette mise en perspective de l'importance du travail artistique par les enjeux humains et les contraintes environnementales qui m'ont fait me poser une question m'ayant suivi tout au long du processus : les propositions doivent-elles être absolument joyeuses et positives dans ce milieu? Quoique particulièrement intéressée par l'inscription dans l'art de la vie quotidienne, la réalité vécue au CHSLD, entre autres une réalité de souffrance, rendait insupportable toute proposition négative ou dramatique. Rappelons-nous l'anecdote de l'extrait « Je me suis oubliée moi-même » qu'interprétait Joannie. J'ai dû revisiter les extraits qui m'attiraient le plus car ils avaient tendance à être d'une couleur plus sombre et trouble que celle de la joie. Je me suis alors demandé si j'étais vraiment la bonne artiste pour élaborer une telle démarche, mon vocabulaire artistique étant si éloigné de leurs

²² Anne-Marie Guilmaine, auteure et metteuse en scène, a assisté à la présentation du 24 janvier 2014. Voir ses commentaires en annexe (appendice E.3).

besoins. De témoigner d'autant de souffrances, et d'avoir comme objectif profond de leur offrir une expérience positive a transformé la ligne directrice de mon travail. Le fait de créer une proposition chorégraphique proche de la vie quotidienne démontre que j'ai voulu, encore une fois par nécessité, créer une expérience positive pour tous. C'est ce qui m'apparaissait être le plus important. Mais cela me confrontait : est-ce que c'est vraiment honnête de n'être que dans la joie? Toucherons-nous vraiment le vécu individuel avec cette seule qualité de travail, cette seule émotion?

J'ai observé après quelques répétitions dans le mode des courtes présentations qu'il ne s'agissait pas tant d'être dans la joie que d'être dans le jeu, c'est-à-dire dans l'expérience, toujours dans un mode de non-glorification de l'œuvre. Car pour que l'expérience de travail soit positive pour tous, il fallait jouer. Que les propositions soient joyeuses ou dramatiques, de les aborder comme un jeu, en acceptant avec amour les aléas du quotidien, les interventions des résidents et du personnel, les événements imprévisibles, permettait une reconnaissance et donc ouvrait la porte à une rencontre réelle. Ce milieu changeant, protocolaire et imprévisible m'a donc appris trois choses. D'abord d'être dans l'action, ensuite d'être dans le jeu et finalement d'être dans l'amour, car au final ce n'est que l'amour de l'autre et du travail qui permettait leur reconnaissance. Nous répondions ainsi pour nous-mêmes à la question « Vous êtes qui? Qu'est-ce que vous faites? » qui nous était si souvent posée. L'expérience devait donc être positive, non pas pour exister mais pour fonctionner et donc continuer d'évoluer, ainsi que pour permettre la rencontre avec l'autre.

5.4.1.1 L'amour comme reconnaissance

Selon Tournebise (2010), l'attirance de la libido²³, qui alimente l'énergie, permet d'aboutir à l'amour car elle « permet de se côtoyer alors qu'on ne sait pas encore vraiment se rencontrer. » (p. 62). Dans le cas de notre rencontre avec les résidents du CHSLD, l'amour a été cette rencontre basée sur la reconnaissance et la sensibilité. Elle n'a donc pu se déployer que dans le temps, par l'engagement, la *fidélité* en ce processus que seule la *foi* en notre projet, au sens non religieux du terme, rend possible. Souvenons-nous du besoin d'être dans le jeu et dans une expérience positive pour accéder à la rencontre par la reconnaissance de

²³ La libido est ici prise au sens de pulsion de vie, d'élan.

l'autre, et j'ajouterais maintenant par l'ouverture à l'autre. Cette ouverture à l'autre, aussi intime soit-elle, est vécue notamment à travers l'apparence physique. C'est entre autres cette apparence, et particulièrement le visage, qui attise le désir et devient beauté sensible aux yeux de l'autre (Mattéi, 2010, p. 41). Car on connaît en partie à travers l'apparence, et le visage que nous portons au quotidien est miroir, c'est-à-dire qu'il montre à l'autre qui nous sommes et qui l'autre est au sein de la rencontre. D'où l'intérêt pour un individu de « modifier son apparence pour obtenir la reconnaissance de ce qu'il est, ou croit être. Lorsqu'un homme veut changer ce que les autres voient de lui, son corps certes, mais avant tout son visage sur lequel se sont gravés les signes du temps, c'est bien parce qu'il pense que son apparence ne renvoie pas, aux yeux d'autrui, à ce qu'il ressent ou espère au fond de lui. » (Mattéi, 2010, p. 45). Voir l'autre, et soi en l'autre, c'est en quelque sorte se projeter en lui pour mieux comprendre sa subjectivité et nourrir sa propre identité²⁴. L'amour, selon Nancy, serait la correspondance entre cet autre perçu et ressenti en soi : une forme de portrait tel que présenté précédemment (voir sect. 5.2.2). « Tout l'exercice de l'amour consiste à faire des aller-retours entre l'autre réel et l'image si forte que j'ai de lui. » (Nancy, 2009, p. 100). Aimer révèle « à l'autre la possibilité qu'il ou elle a d'être aimé(e) et d'aimer. (...) [Cela] touche en elle (lui) cela même d'où m'est venu mon amour. » (p. 108) « La beauté d'une personne est l'effet dans cette personne du sentiment qu'elle a d'être désirée. » (p. 117).

Désir provient en effet du latin *desiderare*, « regretter l'absence de quelque chose ». (...) Désir en français, est donc l'absence d'une étoile, c'est-à-dire le manque essentiel de ce qui nous oriente en donnant un sens à notre vie. (...) En termes moins poétiques, le désir est voué à un manque constitutif qui interdit à l'être humain de coïncider avec lui-même : jamais il n'atteindra l'idéalité d'un désir qui, dans sa magnitude, est aussi éloigné d'une étoile. Il risque donc, s'il ne s'accomplit pas dans l'amour, de s'épuiser dans le « manque d'un astre ». Désastre signifie « né sous une mauvaise étoile ». Le désir est l'essence même de chacun, c'est-à-dire encore sa nature. (Mattéi, 2010, p. 46)

5.4.2 Le jeu de l'interprète

Dans ce qui se voudrait l'étude des expériences partagées. Et à travers elle, de la transformation du sensible. Autant pour le danseur que pour celui qui serait témoin de sa danse. C'est dire aussi que la poétique de la danse n'a pas de limitation dans son champ d'investigation : du fait de l'engagement du danseur dans son geste, en danse l'œuvre d'art elle-même est prélevée sur la matière de soi. (Louppe, 1997, p. 21)

²⁴ Ce phénomène est nommé « empathie » (voir sect. 2.5).

Le terme jeu est ici pris au sens nommé dans la sous-section précédente, à partir du besoin « d'être dans le jeu, c'est-à-dire dans l'expérience, pour que l'expérience de travail soit positive pour tous. Que les propositions soient joyeuses ou dramatiques, de les aborder comme un jeu, en acceptant avec *amour* les aléas du quotidien, les interventions des résidents et du personnel, les événements imprévisibles, permettait une reconnaissance et donc ouvrait la porte à une rencontre réelle » (voir sect. 5.4.1.1). Le jeu, par définition, implique une activité divertissante structurée par des règles, mais qui est pratiquée d'une manière désintéressée, c'est-à-dire ludique, et qui est dégagée des nécessités de la vie et des aléas du quotidien. Parler du travail d'interprétation dans un contexte tel que nous l'avons fait repose sur cette idée de jeu, pour permettre comme mentionné auparavant l'ouverture au paysage souhaitée à travers l'œuvre. L'essentiel de la réflexion dans la présente section repose sur le double travail des danseurs. Travail d'incorporation du matériel chorégraphique puis d'automatisation des schèmes, et travail d'attention au présent, de conscience du mouvement dans le contexte. Cette double identité renferme, entre autres, la structure cognitive et affective, la forme et la figure, la connaissance et l'expérience.

Le premier travail permet le second, car il implique une automatisation qui « permet à l'artiste d'intégrer à son comportement des schèmes extrêmement complexes qui peuvent alors être activés de façon préréflexive, libérés du contrôle conscient. [...] L'artiste devient capable de « non pas conduire le processus, mais être conduit par lui », dirait Grotowski. » (Leao, 2003, p. 122-123). C'est-à-dire que l'artiste est ainsi en mesure de penser à autre chose qu'à la tâche qu'il effectue. Mais cela n'est-il pas dangereux pour sa présence à ce qu'il fait? Cette faculté est effectivement contradictoire à tout l'accès conscient que le performeur peut avoir à son corps en mouvement. Le deuxième travail relève de cette connaissance immédiate du corps vécu : le laisser s'exprimer librement.

Le corps est capable de penser, non pas par une « pensée savoir », mais par une « pensée connaissance », une « pensée praxis », selon Merleau-Ponty, issue de l'expérience intérieure. Le corps a bien en lui une intelligence, une capacité de réponse qui ne relève pas d'une activité réflexe, mais d'une véritable connaissance préréflexive du mouvement. (Leao, 2003, p. 121)

On retrouve dans la coprésence de ces deux « pensées », de ces deux travaux inhérents à l'interprétation, des qualités nommées intuitivement en début de recherche quant aux sensations d'être acteur (action, plein et gravitaire, vision dirigée et restreinte) et spectateur

(contemplatif, ouvert, vide) de sa propre vie. Effectivement, il s'agit de deux « pensées » paradoxales qui impliquent « simultanément un abandon du contrôle conscient et une présence extrêmement vigilante et active : *il s'agit d'être passif dans l'action et actif dans le regard. Passif veut dire réceptif. Actif, être présent.* » (Leao, 2003, p. 124). L'état d'abandon, réceptif, contemplatif, et relatif à l'expérience du mouvement et à la connaissance corporelle, est « flexible, sensible à la nouveauté et au contexte » (p. 124). Il est façon d'être spectateur de ce qui se passe autour de lui, mais aussi de ce qui se passe en lui : une « conscience immanente au corps » (p. 125) qui permet au corps d'envahir la conscience. Mais cette permission laissée au corps demande un certain apprentissage. Il y a une spontanéité à trouver (ou à retrouver) dans la relation à l'expérience. Habiter son corps de façon subjective signifie être attentif à sa conscience perceptive, activée par les cinq sens mais aussi par le sens kinesthétique et proprioceptif. Il y a là une forme de sensibilité intime au mouvement, au ressenti de notre *action*, qui mène à la subjectivité du geste vécu et à l'identité de soi, c'est-à-dire à ressentir son propre corps. « Dans les termes d'A. Damasio, éprouver « le sentiment de soi dans l'acte de connaître ». » (p. 125)

Ce qui rend la proprioception intéressante dans le travail des interprètes en vue de la co-présence, c'est que la perception du monde en dépend. Selon Hubert Godard, toute perception externe a une « résonance profonde dans l'intériorité sensible du corps. » (p. 180). Cela propose une piste d'écoute en vue de l'état d'abandon, d'adaptabilité au milieu extérieur permettant le dialogue avec la partition incorporée, automatisée. Michel Bernard, quant à lui, parle de chiasme intersensoriel. Tel que décrit dans la revue de littérature, ce deuxième chiasme régit une partie du système sensoriel, et donc est partie prenante de notre relation à nous-mêmes et au monde. Il traite de la corporéité comme plurielle et sans limites. « Une immense corporéité indéfinie qui se traduit par la résonance non seulement de mes propres impressions à l'intérieur de moi-même dans leur double force active et passive, mais aussi dans une force de configuration hybride. » (p. 181) Cette force de configuration hybride est en fait la résonance entre les perceptions internes et externes et l'aller-retour entre les deux. Les états du corps peuvent ainsi être multidimensionnels et perçus en multiplicités de cartographies composant le vécu corporel. Mais comment mêler les cartographies

corporelles, intimes, et la géographie composée de notre présence dans les lieux du CHSLD, avec les gens qui y évoluent?

La plus grande ouverture de l'œuvre était finalement due au travail des danseurs qui utilisaient la partition chorégraphique, les « règles du jeu », pour la mettre en relation avec leur proprioception, interactions perméables entre le dedans et le dehors, entre leurs actions et ce qui advenait dans l'environnement au moment présent de celles-ci. Cette relation renouvelait leur vécu corporel et enrichissait les cartographies qui composaient leur mémoire sensorielle. Lorsque perceptions internes et externes résonnaient, dans l'interprétation, il y avait des moments de *beauté*, rencontre juste, vraie, entre l'autre et soi. La multiplicité de cartographies composant la corporéité génère d'ailleurs une quantité de *soi* possibles, tels qu'exprimés dans le contexte de la problématique (voir part. 1.2.1), pour enrichir l'identité propre et l'intersubjectivité potentielle. Ils servent effectivement de support à la représentation du corps, et donc à la conscience et aux « racines du soi » (p. 182). On en revient finalement à la sensibilité, la sensation permettant la sortie et l'entrée en soi.

La perception du sensible n'exclut ni le dehors ni le dedans. C'est un lieu de perméabilité aux échanges [...] : « *Lorsque le sensible des sens est en éveil, le mouvement invisible se voit, l'intensité se ressent, la pensée inaudible s'écoute, la présence se goûte et la tonalité du geste va prolonger toutes ces facultés sensibles au sein d'un acte expressif.* » (Leao, 2003, p. 226)

Dans un moment de résonance entre l'extérieur et l'intérieur, le travail du danseur est donc de tenter de toucher l'autre, le moment, l'évènement, comme il le touche dans sa sensibilité. On peut supposer alors que la suspension caractéristique de l'œuvre ouverte adviendrait lors de cet aller-retour. Cela demande de la part de l'interprète d'être dans le jeu, c'est-à-dire d'être dans une grande adaptabilité par rapport aux règles, à l'automatisé, pour tourner son attention vers ce qui entoure son action. Être dans le jeu implique aussi un certain lâcher prise par rapport à cette action, pour qu'elle se transforme et fasse partie du contexte tel qu'il apparaît.

L'élasticité est alors une propriété liée à l'éveil, elle est garante d'une adaptation du corps et de l'esprit aux conditions sans cesse changeantes de la vie dans une société contemporaine. Sa souplesse est toute de conscience et de décision. Par ailleurs, elle existe parce qu'il y a des activités humaines, et celles-ci, par leur multiplicité et par leur effet d'aller et de retour, pourraient donner à la terre finie une dimension infinie. (Grout, 2000, p. 285-286)

L'hypothèse d'élasticité permet à mon sens de ne pas se fixer au sol ni d'adhérer à un espace géographique, et aspire plutôt au décolllement, à la suspension. Cela n'est pas une technique mais un état latent, qui peut advenir à tout moment et en tout contexte. Le moment le plus bref peut donc être celui ayant le plus de sens. Car il n'y a pas de conclusion spécifique quant au jeu des interprètes : « le théâtre est un acte engendré par des réactions et des impulsions humaines, par des contacts entre personnes » (p. 225), comme disait Grotowski. Mais le développement de l'attention à la conscience proprioceptive et à l'expérience corporelle peut nourrir la présence complémentaire à l'action comprise et incorporée.

5.4.2.1 Le corps comme poétique

Nous avons essentiellement évoqué le travail de l'interprète comme un jeu, où doit opérer une double conscience, entre corps compris et corps senti. Mais le corps, par son aspect sensoriel, et particulièrement le corps dansant, développe une écoute et une confiance en ses sensations. La poétique nous touche à travers une expérience partagée, car elle travaille avec notre sensibilité et résonne dans l'imaginaire. Elle abstrait la dualité acteur/spectateur, regardant/regardé, plein/vide, cartographie/géographie, pour ressentir leurs instants de synchronicité²⁵. Le corps du danseur permet cette poétique car il est conscience, et conscience de sa conscience. En avançant dans le développement autonome et conscient de ses états de corps, le danseur se révèle de nouveaux possibles, à lui et à celui qui le regarde. En laissant émerger l'implicite, le sous-jacent, le pré-réfléchi, le danseur découvre de nouvelles « cavités, creux, interstices, failles ou galbes, à la fois paysage et texte » (Louppe, 1997, p. 64). C'est cette ouverture à la synchronicité et l'écoute de sa conscience proprioceptive qui lui permet de générer des moments de rencontre sensible au sein de la chorégraphie, en transformant son action en fonction de la géographie des lieux et de la texture des rencontres. Un moment de corps qui « n'est pas préalablement construit et mis en place. Il est dans une sorte d'absence, de silence d'où tout peut surgir » (Louppe, 1997, p. 62). Mais cet état d'ouverture au paysage

²⁵ « Principe que Jung a proposé pour l'explication (...) de perceptions extrasensorielles (télépathie, prémonitions, clairvoyance) par des phénomènes d'une sorte d'harmonie préétablie entre séries causales indépendantes malgré des éloignements dans l'espace et dans le temps. » (CNRTL, 2012)

nécessite un contexte, des règles de jeu, une partition chorégraphique où l'action principale est déjà automatisée pour éviter la sur-présence de la conscience rationnelle et intellectuelle. Et plus les règles seront précises et justes, plus le corps « savoir » pourra se détendre et devenir accompagnant, laissant place à une présence partagée. « La plasticité de l'esprit est ce qui rend possible un mouvement » (p. 63).

La poétique de la danse comme voie d'ouverture tient donc, bien sur, de la chorégraphie et du regard du spectateur, mais surtout du corps des danseurs, car il est l'entre-deux, la potentialité de moduler la chorégraphie et la rencontre avec le spectateur en fonction de ce qui l'entoure dans l'instant. C'est grâce à cette adaptation, à cet instinct peut-être, que la danse peut être « mouvante, frémissante, fulgurée d'éclairs » (Louppe, 1997, p. 68). C'est la convergence des tensions qui se développent dans le corps et des directions qui s'y engagent. Les tensions qui subitement arrivent du chaos sensoriel, et qui apparaissent comme ouverture à la clarté. Ce corps « ouvert » fait « retentir dans l'espace les vibrations infinies de sa tactilité » (p. 69). La poétique est en fait des moments de poésie, tout comme la *beauté* était des instants de beauté, moments d'ouverture à une harmonie d'entre-deux. Car il y a au corps des états de corps, « des moments corporels, dirait Hubert Godard » (p. 77). Danser donne à voir les convergences, les interstices, la synchronicité de la sensorialité que le mouvement canalise en action. Lors de ces instants d'ouverture, de clarté, le « sens » de la danse émerge d'une rencontre entre ce que le corps du danseur recèle intrinsèquement et ce qui y entre par expérimentation. Les danseurs, finalement, sont les auteurs de la « chair » de la proposition, car leurs corps sont multiples et « leur identité [décide] du choix esthétique, voire philosophique de leur auteur » (p. 71). Comme auteure, j'ai mis en place les règles du jeu, coordonné les déplacements, proposé les états et les images qui se sont multipliés « dans le dialogue avec le corps des danseurs, eux-mêmes traversés d'histoires personnelles multiples. » (p. 73). Cette poétique du corps me semble liée à une expérience propre au paysage.

5.4.2.2 Les danseurs comme corps de la rencontre

Il ne suffit plus aujourd'hui de considérer le corps comme véhicule de sens et d'en donner la sémantanalyse : il faut observer le terrain organique où s'élabore cette sémantique, les prérequis implicites qui en ouvrent les territoires d'apparitions. Et comment les perceptions du témoin s'enchevêtrent au corps du danseur comme construction du corps de soi à travers la perception du corps de l'autre. Ce qui amènerait à cerner l'esthétique de la danse dans la matière même de son élaboration. (Louppe, 1997, p. 72)

L'espace mitoyen entre le CHSLD et nous, donc, a pris la forme de cette proposition chorégraphique à laquelle les danseurs ont donné corps. Ceux-ci étaient comme des éponges, partie prenante de deux mondes, entre jeunesse et vieillesse, entre rêve et réalité, absorbant tout ce qui compose la proposition chorégraphique et tout ce qui compose le milieu de vie où nous étions. L'œuvre entière est le résultat de leur travail et de leur ouverture, matérialisés en dehors d'eux. « Lorsque nous sommes comme dans un rêve, lorsque nous laissons apparaître le monde, le réel est notre réalité. » (Grout, 2000, p. 299). Dans cette *réalité* des danseurs, et spécifiquement lors des représentations, il n'y avait plus seulement le rapport entre eux et nous, mais aussi le rapport à l'expérience esthétique proposée. L'aller-retour initialement nommé dialectique entre eux et nous a été triangulé par la proposition chorégraphique à mesure qu'elle prenait forme. « Le binôme est l'expression même de la ternarité, puisqu'il exprime l'idée que porte chacune des deux figures, mais aussi l'idée de ce qui se passe entre elles, leur offrant une possibilité de dépassement. » (Cheng, 2008, p.112).

Le type particulier de rencontre sensible que la proposition chorégraphique permettait lorsque des instants poétiques advenaient, c'était les danseurs qui la portaient. Par leur sensibilité et leur ouverture, ils permettaient la plus grande beauté de la proposition chorégraphique : lorsqu'elle devenait plate-forme, structure, et que sa présence s'effaçait pour laisser la place à la rencontre. Cette rencontre, à mon sens et selon l'expérience vécue en CHSLD, c'est le corps du danseur qui touche le corps du spectateur, dans un corps à corps implicite, vivant, si le spectateur laisse la place à cette entrée en lui, s'ouvre, et si le danseur ose, s'autorise plutôt, à offrir cette possibilité au spectateur. « Ces contagions corporelles se diffusent sur un plan très fin, presque imperceptible. Car le tout du corps n'est pas de l'ordre de l'évidence, encore moins de l'apparition. Il existe des zones très opérantes qui sont autant de nimbos, de passages d'auras, par où le corps du danseur touche la kinesphère de l'Autre. » (Louppe, 1997, p. 74). Ces zones impliquent notamment l'élément postural, rapport à la

gravité, et ce qui active l'empathie kinesthésique (voir sect. 5.3.2.1). La rencontre tient du *grain* poétique, moment où advient le croisement des perceptions d'un danseur individuel à un spectateur individuel, rencontre diffuse et irrationnelle, mais juste. Pour cela, les moments de rencontre, qui sont toujours aléatoires entre deux éléments parallèles jusqu'alors, doivent « prendre », ou se cristalliser en matière ou en une forme. C'est ce que les interprètes faisaient en forgeant la proposition à mesure de la co-présence entre le CHSLD et nous. « L'art fait *tenir ensemble* des moments de subjectivité liés à des expériences singulières » (Bourriaud, 2001, p. 20).

Cela ne fut en effet possible que par le corps des danseurs, par leur capacité de faire des choix sensibles dans l'instant pour composer avec l'imprévu, le spontané, le moment présent. Aucune règle à cet effet, car les danseurs n'étaient pas qu'acteurs, ils étaient aussi, par phénomène de renversement, spectateurs du milieu, et devant s'adapter continuellement à lui. Ils incarnaient ainsi l'expérience de la rencontre, à travers une multitude de lignes de forces constituant leur corporéité, leur sensibilité multiple. Il semble alors qu'une certaine indétermination soit nécessaire à la poétique corporelle, permise par les espaces vides, par l'imprévisible, par les processus aléatoires. « Car l'imprévisible est en fait hautement déterminé par l'histoire du *moi* qui improvise et laisse échapper une mémoire gestuelle déjà inscrite. » (Louppe, 1997, p. 79). Pour que le corps envahisse la pensée du danseur (ou que la sensation envahisse le concept), et gère cet ensemble de données à travers son intelligence sensible, il semble falloir un mélange de règles et d'aléatoire, de connu et d'inconnu, de figé et de malléable, de forme et de figure. Seulement alors la danse semble être à même d'opérer une sortie des dualismes pour vivre un instant de paysage. Lors des présentations, lorsque des moments de *beauté* advenaient, ce qu'on regardait n'était plus tant la proposition chorégraphique, mais bien le CHSLD lui-même, lié à notre présence. C'est là que mon objectif de proposer un rapport renouvelé à sa propre vie était atteint : dans un moment d'attention à cette co-présence, mise en relief par la « permission poétique du corps » que donne le contexte artistique.

Toute cette section sur l'importance du jeu dans le travail du danseur n'a servi qu'à décrire quelques instants magiques, mais qui ont ouvert à ce qui, pour moi, tient de la dimension plus politique de l'art, la rencontre, la façon de toucher le corps du spectateur dans

sa mémoire, vive et latente. Elle est aussi une explication des moments de communication invisible avec les résidents, moments infimes mais qui aspirent au paysage, et qui ont donné du sens à cette pratique. Cette proposition de Leao (2003), quant à une voie qui aspire à générer ce phénomène, me semble très intéressante : « À partir du moment où l'action de l'acteur-danseur ne se limite pas à la construction d'une signification, la réception du spectateur ne se limite pas au décodage linéaire d'un signe émis. » (p. 97).

Nous avons dit que le jeu des danseurs, que leur sensibilité et leur ouverture, a permis dans notre cas de créer ces moments de résonance, mais que cela tient d'une intuition qu'on ne peut expliquer par des façons de faire. Cependant, les théories de la mémoire implicite et de l'explicitation pourraient éventuellement prouver le contraire par le déploiement de l'expérience en connaissance. Malheureusement, cela nécessiterait un travail d'explicitation approfondi avec les danseurs qui ne fera pas partie de la présente recherche-crédation. Mais le vécu kinesthésique a un rôle de premier plan quant à cette « connaissance », qui s'imprime dans « le ressenti, la perception et la communication » (p. 97), fondant la mémoire corporelle. Sur une note plus propositionnelle et selon notre expérience, il semble que cette sensibilité kinesthésique, propre à l'empathie, ne disparaît pas derrière la maladie, la démence, le vieillissement.

Elle ne devrait jamais forcer au moyen de chocs émotifs, ou autres mécanismes asservissant l'imaginaire de l'autre, le seuil tremblant ouvrant sur l'éveil des kinesthésies et des compréhensions qu'elles permettent d'atteindre. Rien ici de fusionnel, même si la danse contemporaine invite à rejoindre le danseur au cœur de l'expérience qui le traverse. Il s'agit d'une empathie. (Louppe, 1997, p. 32)

Cette expérimentation est une façon de jouer, d'ouvrir la porte à la spontanéité, pour jouer des variations vivantes de la tonicité, entre autres, et générer une forme de communication invisible et intersubjective. Sans être de l'empathie au sens large du terme, l'empathie kinesthésique est tout de même une façon de comprendre la subjectivité d'autrui, mais sa subjectivité, physique, gravitaire, impulsive et rythmique, qui permet de ressentir une partie, du moins, de son rapport corporel au monde et ouvrir son champ d'expérience. Si l'on se fie à notre revue de littérature (voir sect. 2.5), d'une certaine façon et ultimement, l'empathie mène à l'altruisme par sa compréhension de l'autre. Elle a ainsi une dimension d'ouverture et de *joie désintéressée*, une disponibilité pour le monde commun, et un rapport

renouvelé à la rencontre, forme d'engagement intersubjectif. Il y a définitivement une intimité exposée, et une forme d'*amour* dans cette empathie, liée au beau par son élan vers l'autre.

5.4.3 La sensation, l'image, le paysage : quelques moments d'ouverture

Parfois, approchant une peinture ou une photographie, nous avons l'impression d'y être appelés et d'en faire partie. C'est comme si nous respirions le même air. Dès lors, l'image ne correspond plus à une représentation mais à une présence. Quelquefois, marchant dans une rue ou sur un chemin, l'évènement lumineux du moment nous emporte et nous descende du lieu. Entraînés dans le mouvement d'ouverture, nous sommes moment-de-monde et non plus des êtres sociaux, déterminés. Bouleversés, nous allons peut-être nous interroger sur les liens qui se sont alors tissés entre nous et le monde, sur ce que j'appellerai dans cet essai « l'émotion du paysage » et qui se rapproche de ce que Maurice Merleau-Ponty entend par « (...) l'épaisseur de chair entre le voyant et la chose [qui] est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui; ce n'est pas un obstacle entre lui et elle, c'est leur moyen de communication ». Cet essai concerne les « communications » que nous entretenons avec le monde et qui s'apparente à des co-naissances. (Grout, 2004, p. 19)

Le paysage est ici abordé selon la théorie de Catherine Grout (2000, 2004) comme évènement d'ouverture. En quelque sorte, il répond à ce qui a précédemment été abordé comme « la beauté de la proposition ». L'émotion du paysage est ce que je souhaite ici vivre à travers la proposition d'œuvre ouverte. Quelques exemples ont eu lieu lors des présentations, exemples de co-présence. Dans ces exemples, le *je* n'a plus de sexe ni d'histoire personnelle. Le vécu y est alors sublimé, en un bref instant.

L'émotion du paysage provient de l'œuvre, de son jeu avec ce qui l'entoure. Elle ne résulte pas, cette fois, de l'œuvre seule (...) que nous découvrons devant nous. Plusieurs éléments la composent. Au moment où notre champ de vision s'ouvre, l'expérience de l'œuvre touche tous nos sens et pas seulement notre vue. (Grout, 2004, p. 39)

Nous avons déjà nommé la construction de la corporéité à partir de l'image de la carte routière. Quoique les évènements de la vie se succèdent, ils ne s'alignent pas dans la mémoire de façon successive, mais s'associent entre eux selon une pluralité d'aspects, de *catégories*. Cette carte se tisse entre le visible et l'invisible, avec toutes les composantes de la vie vécue. À titre de rappel, Godard (1992) parle de la corporéité comme d'une construction cartographique à partir du corps comme expérience. La présence de la dualité dans notre conception du monde semble permettre de créer la vie, la notre, ou de la nommer. Elle a une fonction identitaire. On justifie ici l'importance de la dualité, quoique, selon le rhizome, elle est sans cesse dissoute et ce, pour nous permettre de construire nos perceptions, notre

subjectivité. Comme si, tel que mentionné dans la revue de littérature (voir sect. 2.6), de définir par « ce qui n'est pas » aiguise les subjectivations possibles de ce qui est ou ce qui pourrait être. Notre vécu, comme notre corporéité se construisent en carte rhizomatique, et peut-être que la création, dans la distance à l'Autre, permet une forme d'intersubjectivité et d'empathie, propice à la rencontre avec l'Autre et au métachiasme : une matérialisation de la multiplicité de nos sensations, perceptions et de notre imaginaire; notion déjà abordée en début de mémoire (voir sect. 2.8).

Le danseur ne peut travailler qu'à partir d'un corps-vecteur qui ne se définit pas dans sa structure mais dans son organisation d'intensités, et, on le verra, d'intentionnalités. Le corps dansant est avant tout une géographie multidirectionnelle de relations avec soi-même, avec le monde. (Godard, 1992, p. 138-139)

Le paysage est donc une suspension de la linéarité « géographique » des choses du corps. L'aspect rituel du spectacle, et particulièrement le spectacle *in situ* pour ses qualités communautaire et parfois festive, a le même rôle au sein de la continuité des choses : la suspendre. Pourrait-on dire que le spectacle *in situ* est structure propice au paysage? On parle de *site specific work* (voir sect. 5.3.2). C'est cette attention sensible face au site qui a créé, dans le contexte de notre recherche-crédation, les moments de beauté que l'œuvre ouverte permet. Je pense au moment, dans *Foi*, où Marc-André couchait Joannie dans un lit vide, et où une résidente, perdue, est venue à son chevet en pleine présentation, lui tenant la main. Peut-être pour elle mais assurément pour Joannie, ce bref instant a constitué un paysage où l'œuvre, le monde et elle-même coïncidaient. Un moment qui l'a entraînée « dans un autre espace-temps que celui du quotidien. » (Grout, 2000, p. 131), de la représentation. Du fait que l'*in situ* s'inscrive dans le quotidien, le contraste m'apparaît encore plus grand. Le sentir est donc ailleurs que le connaître, s'inscrivant dans un vécu au présent.

Dans notre vie quotidienne, nous oscillons ainsi entre le paysage et la physique, nous ne sommes pas des êtres permanents. Le monde lui-même ne consiste pas en des choses (objets) stables et isolables. Nous le savons par les œuvres, par la philosophie, par les sciences ainsi qu'au fond de nous-mêmes. De surcroît, le moment de l'ouverture ne dure pas. (...) L'événement se distingue par sa brièveté et sa fragilité. Cette dernière est inhérente au sentir puisque, comme l'a relevé Merleau-Ponty, la perception s'accompagne de son refoulé. J'ai abordé également le danger provoqué par la radicalité de l'ouverture, puisque celle-ci modifie profondément le sujet sentant. (Grout, 2004, p. 169)

5.4.3.1 La beauté dans la nuit

Mais l'expression de l'émotion et la communication fondée sur celle-ci repose sur la sensibilité multiple des résidents du CHSLD, rhizomatique. Celle-ci est changeante, comme en une sorte de collage. Ils ne semblent pas pouvoir tout absorber, tout recevoir, tout saisir, dans une dynamique cognitive habituelle. Il y a dans cette expression là tout un mystère, qui semble être celui qui se cache derrière la maladie, la vieillesse, la perte d'autonomie physique et psychique, derrière les yeux des résidents ne pouvant soutenir un discours cohérent. Ce mystère fait penser au mystère de la nuit dont parle Lancri (2006) en recherche-création. Un mystère fait pour jeter le trouble dans la pensée, pour être à l'écoute de symbolisations plurielles, qui n'appellent pas le discours formel ni les interprétations convergentes. Ce mystère, c'est la part de création dans la recherche, obligeant l'aller-retour dialectique « entre, d'une part, le pôle d'une pensée expérientielle, subjective et sensible et, d'autre part, le pôle d'une pensée conceptuelle, objective et rationnelle. » (Gosselin, 2006, p. 29) Qu'est-ce que la maladie? Qu'est-ce que cette part de rêve donc parle Lancri dans la recherche-création? C'est entre autres la part de mystère contenue dans l'autre, et c'est toujours, comme nous l'avons vu (*voir* sect. 2.3.1 et 3.1), un peu ce qui nous manque, ce qu'on désire, ce vers quoi on plonge. C'est dans cette part de l'autre que se trouve la possible magie, la possible *beauté*, que permet le détournement de la raison. Ce mystère de la nuit auquel il faut s'allier pour permettre l'aller-retour entre le rêve et la raison, entre le travail au CHSLD dans le jeu, dans l'action, dans la joie, et le travail chez moi de relecture des anecdotes, de conceptualisation, de densification des propositions. Ce mystère a été révélé pour ma part par ce contexte de travail imprévisible, soumis aux enjeux du quotidien, et peut-être surtout à la maladie et la vieillesse. Ce mystère contenu dans la maladie et dans la création, qui pousse à la rencontre avec l'autre, et avec l'autre en soi, m'a révélé une autre dimension de l'aller-retour entre être acteur et spectateur, entre eux et nous. C'est-à-dire que le mystère contenu dans leur sensibilité et leur réceptivité nous a peut-être permis une ouverture à la *beauté*, une porte ouverte vers le paysage. « Le couple « sentiment-paysage » (...) souligne davantage le rapport dialectique du devenir réciproque entre l'homme et la nature : le sentiment humain peut se déployer en paysage et le paysage de son côté est doué de sentiment. » (Cheng, 2008, p. 113).

5.4.3.2 L'œuvre ouverte

Selon Eco (1965), « l'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant. » (p. 9). Selon lui y est établie une dialectique entre forme et ouverture, dialectique qui fait penser au double travail de l'interprète décrit précédemment (voir sect. 5.4.2). Cependant, pour l'auteur du concept d'œuvre ouverte, la poétique de cette dernière est « le projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives » (Eco, 1965, p. 11), qui implique le rapport entre l'œuvre et son interprète/spectateur. L'ouverture de l'œuvre tient donc selon lui de ce qu'elle permet de faire émerger de sensibilité personnelle, de culture, de goût, de tendance, de préjugé, etc. chez le spectateur. En cela, on peut penser que l'ouverture de l'œuvre et la distance à l'œuvre parlent intimement d'un phénomène semblable, c'est-à-dire que quoique l'œuvre existe en une forme achevée, *fermée*, le fait qu'elle soit « envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même » (p. 17), fait d'elle une œuvre ouverte. Correspondant à la vision post-duchampienne de l'art, elle ne s'inscrit pas dans un rapport à l'idéal tel qu'élaboré précédemment (voir sect. 2.7), mais plutôt permet le doute, le débat, la remise en question. Outre le fait précédemment cité, parler d'œuvre ouverte dans le cas de la présente recherche-crédation signifie ouvrir la forme de la proposition chorégraphique pour permettre aux danseurs d'y inclure, lorsque perçues, les réactions du milieu où elle se déroulait et donc, d'une certaine façon, de jouer entre la partition et la pluralité des interprétations perçues.

Créer une œuvre avec l'expressivité trouble et plurielle des résidents du CHSLD nous oblige à accepter le fait d'être dans le sensible, et de faire son deuil, en partie, de la conceptualisation. Ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du processus que j'ai compris comment traiter la proposition pour potentialiser notre présence au CHSLD ainsi que cette rencontre entre eux et nous. Il s'agissait en fait de fermer la proposition pour mieux l'ouvrir, c'est-à-dire de donner une partition chorégraphique claire aux danseurs, un chemin à suivre, et ensuite leur laisser le plus de liberté possible à l'intérieur de celle-ci pour composer avec ce qui advenait spontanément au CHSLD. Après avoir créé la proposition chorégraphique avec les danseurs et avoir organisé avec eux le patron du parcours déambulatoire, ma tâche

fut de les guider vers de multiples et possibles stratégies pour être ouverts aux enjeux de l'instant et intégrer ce qui surgissait lors de la proposition. Les danseurs avaient donc un travail d'interprétation complexe, devant être à la fois ancrés dans la proposition chorégraphique et complètement ouverts au moment présent pour sans cesse renouveler leurs actions, selon ce qui advenait.

Erwin Straus, de la même façon qu'en parlant du paysage, explique que même dans un modèle linéaire l'essentiel est de comprendre les vides, espaces d'ouverture. Il y a dans la sensation un potentiel de dépassement du corps vécu, corps conscience, qui permet l'ouverture au paysage. Les danseurs l'expérimentent lorsqu'ils bougent avant d'en prendre la décision, comme mus par des forces invisibles. Ils s'y surprennent souvent de « virtuosité » d'ailleurs. Comme le dit Deleuze (2002), « il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. » (p. 57). La sensation est cette force qui emprunte, traverse, meut un corps. Ce qui est multiple, et donc ouverture, c'est ce qui est sous cette force, éléments décomposables et recomposables de la création. « La science donnerait toute l'unité rationnelle à laquelle elle aspire pour un petit bout de chaos qu'elle pourrait explorer. » (Deleuze et Guattari, 2005, p. 206).

Le métissage, tel qu'aménagé en revue de littérature (*voir* sect. 2.6), est l'agencement des rencontres. Il vise la porosité des frontières qui permet « l'autre en soi » et accepte les identités plurielles, le pluralisme de l'être. Mais cette multiplicité est aussi celle qui permet le métissage, car la rencontre n'est possible que par une curiosité pour l'autre, forme d'altérité, pour ces lignes de force tant contradictoires que complémentaires. La sensation prend ici toute son importance. Reliée aux sens, elle est notre contact le plus direct et le plus palpable avec le monde, et donc avec l'autre et avec nous-mêmes. « À la lumière des écrits de Lipps, j'ai émis l'hypothèse que la sensation, au sens deleuzien du terme, se produirait lorsque, par l'entremise de mon œuvre, je saisis plus clairement « qui je suis »; lorsque je capterais les forces qui me composent. » (Gaudet, 2012, p. 40). Effectivement, cela se traduirait dans mon propre cas par la sensation que le résident du CHSLD et moi se reconnaissons tous les deux dans la proposition; là où se rapprocher de lui donnait la sensation de se rapprocher de soi-même. J'avais compris que mon travail chorégraphique au CHSLD consistait en fait à

« tracer des lignes de force et de fuite entre mon esthétique, mon idéal et les leurs. » (Notes de terrain).

Les stratégies retenues étaient essentiellement orientées à partir d'un regard ouvert à ce qui entoure les danseurs et aux gens près d'eux. Par une réponse physique ou orale aux interventions des résidents, aux gestes, paroles, réactions, et interventions du personnel dans les lieux où nous travaillions, ils redirigeaient leurs déplacements ou leurs intentions. Cette responsabilité de bien diriger les danseurs en les pistant dans leur ouverture au milieu m'a confrontée aux limites du langage, c'est-à-dire que ce travail d'ouverture de la proposition tenait absolument d'une dimension sensorielle et expérientielle qu'eux pouvaient ressentir de l'intérieur. D'y mettre des mots à partir de ma perception extérieure comportait plusieurs difficultés. Dans un tel contexte, c'est le danseur qui avait force d'action et de décision, car il agissait et se trouvait dans une dimension sensible et poétique. C'est à partir de cette constatation que se sont éclaircies les réponses aux propositions d'ouverture : ce sont les danseurs qui les détenaient, car c'était dans l'expérience même de l'interprète que se trouvait la clé du résultat du travail.

Dans la dernière phase du travail, après que la structure chorégraphique ait été organisée, j'ai commencé à demander aux danseurs les directions des décisions artistiques à prendre. Tel que souligné par ma directrice de recherche Andrée Martin : « Pour que la magie advienne, car je l'ai vue advenir chaque fois que je suis venue [aux répétitions en CHSLD], il faut être ouvert au milieu, le rencontrer à travers la proposition ». Ce que Mme Martin voulait dire par magie, selon moi, c'était la *beauté* de la proposition. Car la vraie beauté de la proposition chorégraphique résidait en effet dans cette rencontre spontanée et renouvelée avec le milieu : lorsqu'on l'incluait dans la proposition, qu'on orientait la danse vers lui. D'où l'intérêt d'ouvrir de plus en plus la proposition pour laisser la liberté aux danseurs de composer avec tout élément imprévu advenant spontanément. Cette rencontre soudaine et expérientielle entre le danseur et le résident comportait une part réelle d'inclusion de la vie dans l'art, qui inévitablement créait un moment magique, beau.

À la fin du processus de création, j'ai eu une impression grandissante que la *beauté* d'une rencontre juste ne se crée pas. Elle advient en de rares moments si on lui ouvre la porte.

La création, dans mon cas, n'est que prétexte, structure, base, qui peut parfois, sans doute, être plus ouverte qu'un autre prétexte. Et c'est dans cette ouverture qu'il y a place à la rencontre de l'autre, à la rencontre entre l'art et la vie. C'est dans cette rencontre qu'apparaît la *beauté*, la magie. Elle apparaît dans le visage de celui qui regarde.

5.4.4 L'œuvre comme espace de rencontre

Toujours intéressée par le rapport à soi que peut offrir l'œuvre d'art, et toujours obnubilée par la question « qu'ai-je à leur offrir? », ou « qu'est-ce que je peux leur offrir? », en relation aux résidents du CHSLD, j'ai tout au long du processus été bousculée par les doutes quant à la pertinence de mon travail là-bas. Je me rends compte que ce qu'a permis ce processus, finalement, c'est un rapport renouvelé à la rencontre, forme d'engagement intersubjectif. « Que disait cette danse nouvelle? Quelque chose à la fois de délicat et d'immense : l'action, la conscience du sujet dans le monde. » (Louppe, 1997, p. 43).

Il y a la rencontre que permet l'évènement rituel entourant le processus de création, mais il y a aussi des *moments* de co-présence à même la présentation de l'œuvre, où un danseur laisse colorer sa partition par la présence d'un résident, quel qu'il soit, dans une forme de communication sensible et préverbale. C'est alors que la symbolisation dans l'œuvre transforme le monde en monde sans repères et ancrages habituels « proche du paysage tel qu'il est énoncé par Erwin Straus, étant opposé à la géographie, sans « détermination temporelle, spatiale, objective » (Grout, 2000, p. 77).

Avec l'œuvre, notre expérience est moins aléatoire et moins diffuse que lors de l'ouverture du paysage qui nous advient dans notre quotidien. [...] Nous pouvons avec elle relativiser les structures binaires transmises en Occident, telles sujet/objet, nature/culture afin de les rejeter et, corrélativement, de ne pas nous appuyer sur l'exercice d'une volonté de puissance. [...] Ne nous y trompons pas, ce n'est pas l'œuvre en tant qu'objet matériel mais son expérience qui nous permet d'être dégagés des structures, des institutions symboliques, et ce, afin d'être en contact avec l'Être. (Grout, 2004, p. 172)

L'Être, ou le paysage, la présence, la rencontre. Je conçois la frontière entre eux et nous, nos incompréhensions respectives, en quelque sorte comme provenant d'une distance trop grande entre nos idéaux. Notre proposition chorégraphique, et les grands défis que sa construction a engendrés, s'est construite en aller-retours entre nos idéaux (notre conception

du monde) et les leurs, entre ce qu'on voyait d'eux en nous et ce qu'ils voyaient de nous en eux.

5.4.4.1 Positionner l'individuel dans le collectif

Dans le roman réaliste de la période de l'entre-deux-guerres (Proust, Flaubert, Hamsun, Mann, Dante, André Gide, Virginia Woolf), sont présents « la représentation pluripersonnelle de la conscience, la stratification des temps, la désintégration de la continuité des événements extérieurs, le changement de point de vue du narrateur. » (Auerbach, 1968, p. 541). Si le premier intérêt de travailler le littéral est de fictionner le réel (subjectivé), le second est de positionner le vécu individuel dans un contexte collectif. La dimension politique de ce que Paul Valéry appelait « de l'intime à l'universel » tient de cet « être au monde » partagé. Il semble que plus ce contexte collectif est différent du notre, plus la part de mystère contenue dans l'intime est grande.

Nous verrons le dernier aspect de cette discussion, qui concentre l'aspect politique de la présente question de recherche à partir de tout ce qui a été discuté précédemment. Rappelons que j'ai au départ fait cette recherche-crédation pour éclairer ma propre pratique dans ce qu'elle a à offrir à l'autre. Dans cet « offrir à l'autre » se révèle la dimension intersubjective de la proposition, et l'importance de l'expérience sensible au profit de la rencontre. Rencontre-événement, rencontre-paysage, rencontre-suspension. Ces quelques moments qui fondent l'intérêt principal de la présente discussion décloisonnent la construction individuelle pour permettre la porosité de l'existence commune. C'est là que réside l'aspect politique de la proposition introduite à partir des idées de Catherine Grout : le repositionnement de l'identité individuelle dans l'identité collective. L'être ensemble, au delà des idées, verticalement. « L'art comme véhicule n'est pas orienté sur le même axe : le travail tend, consciemment et délibérément, à passer au dessus du plan horizontal avec ses forces vitales, et ce passage est devenu LA issue : la verticalité. » (Grotowski in Leao, 2003, p. 67) La verticalité pour Grotowski est « un itinéraire à double sens, un mouvement d'ascension et de descente, qui rompt avec l'idée d'une spiritualité impliquant essentiellement une démarche vers le haut » (p. 77).

La présente proposition s'inscrit assurément dans ce que Nicolas Bourriaud nomme l'art relationnel, non seulement parce qu'elle s'est créée à partir du tissu relationnel *vécu et quotidien*, mais aussi parce que son *évènement* s'inscrit dans le *quotidien vivant* du CHSLD, à même une proximité entre les résidents/spectateurs, comme des voisins, des interlocuteurs directs (Bourriaud, 2001, p. 45). Telle une exposition, la présentation ne regroupe pas une communauté devant « des images univoques [comme dans le cas du spectacle vivant où,] en effet, on n'y commente pas en direct ce que l'on voit (le temps de la discussion est renvoyé à l'après-spectacle). À l'inverse, lors d'une exposition, même s'il s'agit de formes inertes, s'établit la possibilité d'une discussion immédiate, dans les deux sens du terme : je perçois, je commente, je me déplace dans un seul et même espace-temps. » (p. 16). Cela produit une sociabilité spécifique, suspendue de sa fonction habituelle, utile. « Ce qu'elles produisent [les œuvres] sont des espace-temps relationnels, des expériences interhumaines qui s'essaient à se libérer des contraintes de l'idéologie de la communication de masse. » (p. 47).

L'art contemporain développe bel et bien un projet politique quand il s'efforce d'investir la sphère relationnelle en la problématisant. [...] L'artiste se doit d'assumer les modèles symboliques qu'il expose : toute représentation (mais l'art contemporain modélise plus qu'il ne représente, s'insère dans le tissu social plus qu'il ne s'en inspire) renvoie à des valeurs transposables dans la société. Activité humaine basée sur le commerce, l'art est à la fois l'objet et le sujet d'une éthique : et il l'est d'autant plus que, contrairement à d'autres, il n'a pas d'autre fonction que de s'exposer à ce commerce. L'art est un état de rencontre. (Bourriaud, 2001, p. 17-18)

Parler d'aspect politique de la création tient entre autres de ce concept final d'engagement chorégraphique. Mais d'associer art et politique vient d'abord ici de ce que Hannah Arendt expose dans *La crise de la culture* (2008), mis en mot par Grout (2000) pour un contexte d'art *public*. Ce qui, d'abord, unit art et politique est le fait qu'ils s'adressent en public à des individus sans intérêts privés face à ce qui *apparaît*, c'est-à-dire sans nécessité ni désir unilatéral de saisissement. « Faut-il reconnaître l'œuvre comme étant de l'art pour conserver la « distance » jugée nécessaire par Hannah Arendt au désintéressement ? » (Grout, 2000, p. 27). La distance est ici perçue comme détachement vis-à-vis des nécessités vitales et même des sentiments propres de l'individu. Cela correspond au besoin, nommé dans les résultats de recherche, qui veut que ce qui est vu soit nommé « danse » pour faire surgir un intérêt clair de la part des résidents (voir sect. 5.3.1.1). L'apparaître de l'œuvre, dont nous avons parlé précédemment, implique qu'il y ait distance entre nous et elle, et pour cela il faut

que nous puissions nous oublier nous-mêmes (« Je me suis oubliée moi-même » de Joannie), oublier les aléas du quotidien. Cela correspond chez Hannah Arendt, selon Grout, à une attitude de *joie désintéressée* qui ne peut survenir qu'alors que les besoins vitaux et les nécessités de la vie aient été comblés. Alors, nous pouvons être « libres pour le monde [...], libres pour agir pour le monde [...] et instaurer un monde commun, ou bien nous sommes libres pour laisser le monde apparaître (et nous avec). » (p. 28).

L'expérience de l'œuvre, de l'apparaître et du paysage, par leur ouverture, peut offrir un recoupement avec notre vie de tous les jours. Recoupement car la suspension [de l'état quotidien] qu'elle propose rend élastique la distance entre soi et le monde, et donc implique de « quitter son abri privé et de s'exposer aux autres. [...] Cette pensée laisse entendre que ce serait l'évènement le plus bref dans notre quotidien qui, non seulement donnerait le sens de notre Être (ce que Proust avait reconnu), mais aussi qui lui procurerait son épaisseur politique. » (Grout, 2000, p. 297). L'aspect politique ne se trouve pas ici, on l'aura compris, dans le contenu de l'œuvre, sinon du fait qu'elle soit évènement, qu'elle implique rituel et communauté. « L'activité artistique, elle, s'efforce d'effectuer de modestes branchements, d'ouvrir quelques passages obstrués, de mettre en contact des niveaux de réalité tenus éloignés les uns des autres. » (Bourriaud, 2001, p. 8).

Marcel Proust, auteur que nous avons déjà abordé en exposant le travail impressionniste qu'est la mise en scène de la réalité, tentait par l'utilisation du vécu de mettre en relation le personnel et le collectif. « Ces impressions qui sont notre vraie vie » et qui composent l'œuvre permettent, « lorsque l'œuvre n'est pas un objet et qu'elle est un processus situé dans le monde » de faire *apparaître* « ces vérités que l'on a atteintes en soi-même » aux autres. (Grout, 2000, p. 218) Le travail impressionniste de Proust tentait de se détacher des mots pour entrer dans la sensation. En faisant *apparaître* le singulier, il visait le sentir au pluriel, et donc l'ouvert. Être avec les autres, c'est partager « un moment de monde devenu moment du monde grâce à l'œuvre d'art » (p. 219). *De monde* parce que toute chose paraît, et *du monde* parce que toute créature sensible dotée de sens a la possibilité de la voir, l'entendre, la toucher, la goûter et la sentir. « Être du monde signifie être dans la pluralité » : de là vient le monde commun.

Cheng (2008), dans ses *Cinq méditations sur la beauté*, offre des visions possibles de la notion de beauté. L'une d'elle rejoint ce que j'ai nommé comme la beauté de l'œuvre. Non pas en tant que résultat esthétique, mais comme ouverture. La beauté de l'œuvre parle essentiellement, dans le cas de la présente recherche-crédation, d'une rencontre juste entre le danseur et le milieu, à travers l'œuvre. « La finalité de la beauté artistique en son état le plus élevé est plus que plaisir « esthétique » ; elle est de donner à vivre. » (Cheng, 2008, p. 110). La beauté est pour moi cette justesse de la rencontre, l'harmonie.

Dans le cas de notre processus de recherche-crédation en CHSLD, le « lien avec la vie publique de tous les jours est celui d'une co-présence. Ceci est déterminant pour qu'il y ait recoupement entre l'évènement qu'il suscite touchant l'être-au-monde et le quotidien » (Grout, 2000, p. 10) : c'est-à-dire, entre le sentir et l'agir. Cette motivation initiale qu'est la polarité entre se sentir spectateur et acteur de sa propre vie ne se retrouve pas ici, tel qu'imaginé, dans le rapport du résident à son portrait, sinon dans le rapport entre le « faire œuvre » et l'« être-ensemble », duquel l'œuvre ouverte (et donc ouvrante comme dans le processus poétique de Stitelmann, 2007) est garante. Dans ce cas, et tel que décrit par les spectateurs présents aux présentations en CHSLD, la vision participe d'un moment où apparaissent simultanément l'œuvre, le contexte du CHSLD (le monde), eux-mêmes, et eux-mêmes en CHSLD. L'œuvre est ainsi évènement, car elle est un moment plutôt qu'un objet. Et l'œuvre *in situ* n'a ainsi pas comme objectif premier d'être vraie, belle ou bonne, mais plutôt d'être dans et avec la vie pour créer un *moment*. « Il ne s'agirait pas alors d'édifier un monde mais de participer à un moment commun qui serait la rencontre avec le monde et avec les autres pouvant ouvrir à l'instauration d'un monde commun. » (Grout, 2000, p. 41) En fait, ce que je nomme *beauté*, c'est cette ouverture-là.

CHAPITRE VI

CONCLUSION

6.1 Résumé des résultats de l'étude

Cette étude, qui à partir d'une curiosité pour la dualité et le contraste, pour la mise en scène du vécu et pour la réception de l'œuvre d'art comme fondement de la création, a cherché à comprendre comment faire une œuvre chorégraphique à partir du vécu subjectif de spectateurs provenant d'un milieu spécifié, et à leur offrir cette œuvre dans leur milieu de vie. Ainsi, l'objet de recherche s'est articulé en trois étapes : L'immersion dans le milieu de vie du CHSLD Providence Notre-Dame de Lourdes et la rencontre avec trois résidents pour recueillir des éléments de leur vécu, la création faite à partir de certains de ces éléments mis en perspective par mes choix esthétiques et en leur présence, et finalement la présentation de l'œuvre à ces mêmes spectateurs/résidents.

L'esthétisation du vécu singulier des trois résidents comme matière à la création de la proposition chorégraphique, réalisée dans leur milieu de vie, n'a cependant pas répondu à la sous-question traitant du rapport du résident à son portrait. Effectivement, et tel que mentionné dans la discussion, le terrain de recherche a détourné partiellement l'objet de recherche, le redirigeant essentiellement vers la dimension de la création en CHSLD, ainsi que vers la piste de la co-présence comme ouverture de l'œuvre. L'espoir et la motivation initiale envers le rapport à l'œuvre (ou à la frontière entre soi et l'œuvre) qui permet d'ouvrir son *espace catégoriel*, c'est-à-dire d'élargir et d'approfondir son rapport de soi à soi, n'a pu être observé. Cependant, à travers le triple cadre conceptuel qui s'articulait autour du vécu, de la distance à l'œuvre et du paysage, la dialectique acteur-spectateur fut fortement vécue dans la distance qui nous séparait du CHSLD, comme deux mondes éloignés. Tel que mentionné,

les résultats de recherche démontrent que l'œuvre a permis de trianguler cette dualité, et ainsi permettre une rencontre singulière et sensible.

À la question de recherche : Comment utiliser les éléments de la sensation d'un vécu individuel, issu d'un milieu spécifié, comme moteur et sujet de la création d'une œuvre chorégraphique ? Certaines pistes de réponses s'offrent à nous. Entre autres, à travers la dimension poétique de la présente recherche-crédation, les grandes lignes de force que sont le rapport à l'intimité du résident, le portrait comme façon de générer l'intérêt, la curiosité et le désir de sa part et de la mienne, entre autres par le travail du littéral développé, ainsi que l'utilisation des thèmes et du collage comme espace du créateur, permettent de répondre partiellement à la question de recherche.

Aux sous-questions de recherche : Comment esthétiser en œuvre chorégraphique le vécu singulier individuel de l'autre, dans un travail dialectique entre l'acteur et le spectateur ? De quelle manière puis-je créer l'œuvre chorégraphique à partir et dans le milieu de vie quotidien des spectateurs ? Comment la création permet-elle la rencontre avec le spectateur de manière à trianguler la relation binaire acteur/spectateur, dans le contexte de la présente recherche-crédation ? Il me semble que les grandes lignes de force ayant émergé du terrain de recherche peuvent satisfaire ces questionnements. Entre autres, l'importance de l'engagement sur le long terme et de la foi dans le processus, ainsi que l'aspect déhiérarchisant de l'œuvre comme événement permettant *l'être ensemble* ont démontré comment la création pouvait poétiser le quotidien, et transformer le rapport au corps et au lieu en milieu de soins. Plus particulièrement, le rapport au corps est très signifiant dans l'intérêt de la danse comme médium artistique dans un tel milieu, où les facultés cognitives et physiques peuvent être atteintes, et où l'empathie kinesthésique, entre autres, rend possible une forme de dialogue dans la création en mettant à profit leur *sensibilité multiple*.

Rappelons les objectifs de cette recherche-crédation, à la méthodologie poétique et heuristique. Je souhaitais découvrir de nouveaux outils pour répéter et créer une œuvre chorégraphique dans un milieu extérieur au studio de danse, particulièrement quant à l'influence qu'aurait la réception des spectateurs au quotidien sur les choix chorégraphiques. Aussi, à partir du concept d'*aura*, ou de distance à l'œuvre d'art selon Didi-Huberman, je

voulais observer le rapport du spectateur à l'œuvre qu'il a initiée, dans la perspective d'un rapport de soi à soi pour lui. Finalement, je souhaitais proposer une expérience esthétique à l'extérieur du milieu artistique pour observer comment l'œuvre permet la rencontre et la relation. À la lumière de ce qui a été amené jusqu'ici dans la présente recherche-crédation, c'est ce dernier objectif qui a été le plus signifiant pour moi. Effectivement, par le double travail des danseurs d'être dans la structure chorégraphique mais ouverts à composer avec spontanéité et intuition, dans le concept mais aussi dans la sensation, état de présence qualifiée d'être dans le jeu, ainsi que le contexte créé par la proposition chorégraphique qui tentait de mettre en valeur le milieu de vie et ses résidents, certains moments de *beauté*, ou d'ouverture à l'autre sont advenus. Selon moi, quoi que quantitativement ces moments soient négligeables, qualitativement ils révèlent la plus grande force de la présente recherche-crédation, celle de proposer l'œuvre et la création comme vecteur de rencontre sensible, permettant de passer de l'intime au collectif par, entre autres, la co-présence expliquée par le concept de paysage.

6.2 La pertinence de l'étude et les ouvertures possibles

À mon sens, la pertinence de la recherche-crédation que j'ai menée tient de l'ouverture à l'autre que permet la création dans un contexte tel que vécu ici. Sans la mise en valeur de tels projets de décroissement, ni eux ni nous n'aurions rencontré de tels autres, n'aurions eu à faire face à tant de dépaysement. La présence de projets de création à même des milieux de vie permet une rencontre sensible, qui touche à d'autres cordes que le dialogue habituel, les soupers, les verres entre amis, les sorties. Je crois que les relations que nous vivons sont dominées par la communication orale et écrite, ainsi que par la voie de la raison et de l'intellect. Le dialogue intangible que permet la performance vivante touche selon moi à un autre niveau de conscience et de perception, et fait vibrer d'autres forces. Je dirais même, il ouvre. Au paysage bien sûr, et peut-être à d'autres formes de sensations, de perceptions, d'intuitions. La pertinence de la création en milieu de vie tient aussi de la détériorisation qu'elle fait vivre à l'artiste, devant briser certaines frontières et intégrer dans sa créativité de nouvelles références, l'obligeant à sortir de soi. Bref, en positionnant l'individuel dans le collectif, en permettant la rencontre, l'ouverture et la sensation, la pertinence de l'étude tient

selon moi de sa dimension éthique et politique, c'est-à-dire sa façon d'envisager la réalité pour en faire émerger certaines valeurs.

En ce qui a trait au milieu de santé, je ne crois pas, selon le vécu ici étudié, que l'art change les faits radicaux qu'engendre l'hospitalisation. On ne changera ni la vieillesse ni la fin de vie, ni les familles ou les contextes socio-culturels. L'art n'est pas non plus thérapie, ni physique, ni mentale. L'art, même en milieu de soins, demeure de l'art, et ainsi soit-il : il se doit de le demeurer même en dehors des lieux consacrés. Cependant, la beauté, la foi, le paysage, l'amour, le vécu, le rapport éthique, déhiérarchisant, vitalisant qu'il peut générer lui confère une place privilégiée quant à la qualité de vie en milieu de soins. Dans un contexte laïc comme le notre, il offre un espace de refuge et de contemplation, un espace extra-quotidien où l'expérience et la connaissance sensorielle et émotive font loi. Il permet de déplacer la perception du patient, de l'ancrer dans d'autres réalités, de lui tendre de nouvelles perches quant à l'appropriation de son vécu. Qu'est-ce que ma pratique a à offrir? Peu de choses. Mais qui contiennent d'innombrables potentialités.

APPENDICE A

EXTRAIT D'ENTRETIEN D'EXPLICITATION FAIT À ARIANE BOULET PAR ANNE CAZEMAJOU

Dans le but de déployer l'expérience de spectatrice d'Ariane Boulet, fondatrice des motivations de la présente recherche, face à la toile de Frida Khalo *Hospital Henry Ford*, Anne Cazemajou lui a fait un entretien d'explicitation. Anne Cazemajou est anthropologue de la danse, formatrice aux techniques d'explicitation, et chercheure associée au laboratoire ACTé, Clermont-Université, et membre du GREX.

Enregistrement sonore de 0:08 min à 6:15 min.

[Mise en contexte]

A.B. : C'est une toile de Frida Khalo, je l'ai vue à Toronto cet été, puis il y a tout un aspect aussi où j'ai lu sa biographie, puis j'ai lu l'historique de la toile, et je pense que ça a joué.

A.C : Tu peux me dire le nom de la toile?

A.B. : Oui c'est *Henry Ford Hospital*. Je sais pas si j'avais vu la toile de façon vierge, si ça aurait eu le même impact. Mais, euh, Frida elle était malade, en tous cas je sais pas si tu connais son histoire là, mais elle a vraiment eu une situation de santé qui a pas de bon sens, puis elle a eu une grossesse, en sachant très bien que c'était impossible, mais elle a voulu le garder quand même, et comme de fait elle a perdu son bébé dans une grossesse très avancée, fait que ça a été une opération... Son bébé est mort en elle et elle était à sept mois... C'est vraiment quelque chose. Le fœtus était développé quand même. Et donc elle était en sang,

elle souffrait énormément, elle s'est rendue à l'hôpital, et ils étaient à New York à ce moment-là, ils étaient pas chez eux au Mexique. Ils ont du sortir le fœtus d'elle, j'connais pas bien les détails, mais je sais qu'elle a exigé, dans une grosse crise de folie, qu'on lui ramène son bébé absolument absolument puis,

A.C. : Elle voulait le voir tu veux dire?

A.B. : Oui, son mari a fait les démarches pour, parce qu'en théorie ils font pas ça, puis ils l'ont mis dans le formol je pense, pis ils l'ont amené à son lit dans le pot, puis elle a peint son bébé dans le formol finalement. Ça c'est ce que je savais de l'histoire. Pis la toile je l'avais déjà vue en reproduction dans les livres. C'est elle un peu en sang couchée dans un lit d'hôpital. Le lit vole un petit peu, elle a trois cordes dans chaque main, au bout de chaque corde il y a un objet.

A.C. : Donc elle est dans la toile.

A.B. : Elle est dans la toile elle-même, elle est couchée dans le lit, un peu ensanglantée, dans un espèce de paysage désert un peu à la Dali là où il y a rien, puis au bout des six cordes, c'est des objets qui sont assez symboliques de la maternité donc y a un bassin de femme vide, y a un escargot qui est assez phallique, y a un fœtus de bébé qui doit être le fœtus qu'elle avait devant ses yeux, puis y a autre chose que je ne me souviens plus, en fait... Mais c'est six objets comme ça. Puis, moi j'arrive au musée, puis là je fais « Ah! C'est la toile de » tsé je la connais cette toile-là, « wow c'est la vraie » y a comme un espèce de p'tit *high* de voir l'originale...

A.C. : T'es pas venue pour voir cette toile, t'es tombée dessus en fait.

A.B. : Je suis venue pour voir l'exposition sur Frida.

A.C. : D'accord c'est une exposition sur Frida Khalo.

A.B. : Oui c'était toutes ses toiles à elle. Pis là j'arrive devant celle-là pis elle était toute petite « Ah l'originale est là c'est incroyable quand même qu'on ait l'originale à Toronto c'est une grande toile » [...] pis là je la vois pis je suis comme restée bouche bée devant la

toile, pis ce qui a déclenché l'émotion c'est que j'ai vu... que... les cordes dans ses mains, elle les tenait pas. Elle était en train de les laisser aller. Ses mains étaient un peu ouvertes pis elle laissait les cordes aller. Mise en contexte 2, j'ai une maladie qui s'appelle l'endométriose qui est une maladie dégénérative du système reproducteur féminin. Il y a deux ans, un an et demi ou deux, on m'a annoncé que j'étais très probablement infertile. J'ai été opérée cet été puis finalement ça va, [...] j'ai encore des années devant moi, c'est pas si dramatique. Maintenant. Mais fut un temps entre les deux où je me suis dit « wow c'est fini pour moi ». Je n'étais pas vraiment en processus de deuil d'avoir une famille, mais ça existait. [...] Fait que je l'ai pas vraiment vécu, cette nouvelle-là, en tous cas je l'ai pas vraiment absorbée ou pleurée ou vécue comme j'avais besoin de le vivre peu importe comment c'est. Pis quand je suis arrivée devant cette toile-là, pis je l'ai vue comme lâcher les cordes, ce que j'ai vu tout de suite c'est l'acceptation de l'infertilité. [...] Mais reste que quand on m'a annoncé ça j'ai vécu de façon refoulée peut-être ou interne tout une émotion par rapport à ça, c'est quand même gros apprendre que t'es infertile à 25 ans, c'est assez fondamental la maternité, pis je pense que cette toile-là m'a permis de vivre ça en fait. Ça c'est ce que je sais de mon expérience. J'ai tout de suite vu ça pis j'ai vraiment pleuré j'ai vraiment vécu une catharsis en fait, pis je suis presque certaine que c'est parce que ça m'a permis de... ça a fait rejaillir ce que j'avais pas vraiment vécu. C'était court mais, c'est aussi parce que je sais son historique. Fait que là c'est tout ça que je sais. Je sais que ça m'a émue parce que je connaissais son histoire, à cause de mon histoire à moi...

A.C. : Y a un lien qui s'est fait entre vos deux histoires.

Enregistrement sonore de 10:51 à 41:15

[Explicitation]

A.C. : Ce que je te propose c'est très tranquillement de prendre juste le temps de laisser revenir le moment où tu entres dans la salle et juste le moment où tu aperçois la toile. Juste là ici tu veux bien me décrire comment ça se passe ça?

A.B. : Je me souviens clairement de... le moment de l'entrevoir, juste assez pour l'identifier sans pour autant l'observer...

A.C. : À quoi tu l'identifies là?

A.B. : Euh le lit au centre, avec elle dessus.

A.C. : Ok c'est la première chose que tu repères?

A.B. : Oui.

A.C. : Ok qu'est-ce qui te revient, juste là de ce que tu repères?

A.B. : Le lit, au centre, elle, le sang, puis après les objets... symboliques.

A.C. : Ok. Qu'est-ce qui se passe pour toi juste au moment où tu l'identifies?

A.B. : Mon premier intérêt d'aller l'observer, c'est parce qu'elle est connue pis que je la connais. J'fais « Ah cette toile-là... est super connue », pis là je me dirige vers elle, au départ c'était seulement ça. Comme si parce que je la connaissais elle était plus attirante ou intéressante.

A.C. : Peut-être si tu prends le temps de laisser revenir le moment où tu te diriges vers la toile, et le moment du coup où la toile rentre vraiment dans ton champ de vision. Comment ça se passe ça? Qu'est-ce qui t'apparaît?

A.B. : ...

A.C. : Peut-être même si tu prends le temps de te remettre dans ton corps au moment où tu te diriges vers la toile, dans la manière dont tu marches vers cette toile, dans la manière dont tu la regardes, tu vois, de revenir là-dedans et de le décrire très tranquillement.

A.B. : Je me souviens d'avoir regardé les autres toiles qui précédaient, y en avait trois... Ah oui y en avait une autre à sa droite c'est ça, qui est une autre toile très connue qui est aussi très prenante et très belle, qui m'a aussi touchée. Pas autant. Mais j'étais aussi touchée par l'autre toile.

A.C. : À quoi tu vois que tu touchais là? À quoi tu le sens?

A.B. : Euh... Y a quelque chose de la toile qui entre ici, puis je me souviens de m'être un petit peu baladée entre les deux, comme je connaissais les deux... J'étais très intéressée. Pis en même temps il y avait de l'incompréhension, pis de la curiosité à remplir cette incompréhension-là, de ce qui m'attirait de ces toiles-là.

A.C. : Donc là tu balances entre les deux?

A.B. : Oui. Pis la toile dont je te parle... C'était plus fort. Mais je ne savais pas pourquoi... C'était plus fort.

A.C. : À quoi tu le sais que c'est plus fort?

A.B. : C'est plus dense entre la toile et moi en fait...

A.C. : Ok, cette densité tu la repères à quoi?

A.B. : Je le sens ici. Ça va jusqu'ici on dirait, c'est une sensation sur ma peau. Comme s'il y avait quelque chose. L'autre aussi, mais c'était moins... C'est comme une couverture plus lourde, moins lourde un peu.

A.C. : Laquelle? Celle qui t'attire plus?

A.B. : Celle qui m'attire plus c'était plus lourd. Le contact est plus présent.

A.C. : Ok d'accord. Elle a une texture cette couverture? Tu peux juste décrire comment tu perçois ça sur ta peau?

A.B. : C'est comme de l'air en fait. C'est assez uniforme, pis comme c'est de l'air y a pas de... Ça se moule. C'est comme une sensation globale. C'est vraiment sur le devant.

A.C. : D'accord donc t'as cette sensation, sur le devant du corps, comme ça en lien avec cette toile qui t'attire plus, et toi à quoi tu fais attention à ce moment-là?

A.B. : Je me souviens que mes yeux se déplacent très rapidement sur toutes les choses, au départ entre les deux toiles, et je cherche comme la clef de cet intérêt-là on dirait...

A.C. : Tu fais quoi là quand tu cherches la clef?

A.B. : Je regarde, je me souviens que mon regard se déplaçait vraiment sur la toile, sur tous les éléments, les choses que je n'avais pas remarquées... Pis y a des pensées qui me viennent. Pis je me souviens que je me suis demandé si parce que c'était l'originale, il demeurerait quelque chose d'elle... parce que je sentais une émotion aussi, t'sais y a quelque chose de prenant...

A.C. : Là tu parles de la toile...

A.B. : La toile de l'hôpital. Y avait... Je sentais quelque chose de latent... Pis je me souviens de m'être dit : Pourtant, je l'ai vue plein de fois, en reproduction, je me souviens de ce discours là, je l'ai vue plein de fois, en reproduction mais jamais elle m'a fait cet effet corporel, ou cet effet émotif, pis je me souviens de m'être posé la question : Est-ce qu'une originale garde l'âme de... est-ce que son état est toujours dedans, pis c'est pour ça que je ressens ça? Je me souviens de m'être demandé si parce que c'était l'originale ça avait conservé quelque chose, quelque chose d'elle.

A.C. : Donc là t'as cette pensée à ce moment-là, pis tu dis que t'as une sensation, derrière ta nuque t'as mis ta main.

A.B. : Oui, ça c'est comme ce qui est latent. C'était mon émotion à venir en fait.

A.C. : Ok ça c'est ton émotion. C'est pas en lien avec ce qui demeure d'elle.

A.B. : C'est en lien avec moi. C'est ce qui a émergé après, quand j'ai été émue. Pis je pense que je reste parce que je veux que ça émerge en fait.

A.C. : Y se passe quoi là juste si tu prends le temps de revenir sur cette sensation-là en arrière de la tête?

A.B. : C'est comme un peu une poche d'eau, pis c'est latent...

A.C. : Cette poche d'eau, elle se situe à quel niveau?

A.B. : On dirait qu'elle est à la base du crâne, elle va un petit peu dans la nuque, pis elle a un poids.

A.C. : Elle est un peu à l'extérieur du coup, je vois ta main...

A.B. : Oui elle est à l'extérieur... C'est vrai ça! Comme un peu à l'extérieur...

A.C. : Et en même temps elle touche la partie inférieure de ton crâne.

A.B. : Tout à fait.

A.C. : Donc y a un volume?

A.B. : Il y a un volume... Et un poids. Puis on dirait que je reste, parce que je reste devant la toile, et on dirait que ce que j'attends, c'est que ce contact-là rejoigne ça en fait.

A.C. : T'as toujours ce contact là devant?

A.B. : Oui ça c'est mon contact avec...

A.C. : Tu m'en parlais en contact avec l'autre toile.

A.B. : Ouais. Avec les deux toiles en fait.

A.C. : Il me semblait que tu m'avais dit que l'autre toile t'attirait plus au début.

A.B. : Non, pardon je me suis peut-être mal exprimée. Je sentais cette densité là avec les deux toiles, pis j'ai voyagé entre les deux, puis celle de l'hôpital, celle qui m'intéresse, c'était plus dense, la couverture était plus lourde, et donc je suis allée là. Parce qu'on dirait qu'il y avait plus de présence entre la toile et moi.

A.C. : Mais au début, cette sensation de comme une couverture, c'est la même sensation que tu as entre les deux, mais la sensation change quand tu regardes une toile ou l'autre? Et comment ça se fait le moment où tu choisis de te tourner vers la toile de l'hôpital?

A.B. : C'est quand je me suis rendue compte que la densité, le contact était plus fort. En faisant l'aller-retour c'est comme si j'avais pu comparer, pis là devant la toile de l'hôpital, on dirait que c'était plus dense pis le contact était plus présent.

A.C. : Ok donc c'est corporel. C'est quelque chose qui se décide dans le corps.

A.B. : Parce que je ne comprenais pas encore à ce moment-là, ce que ça portait.

A.C. : Mais il y a quelque chose qui se passe dans le corps. Et cette poche à quel moment elle apparaît?

A.B. : Ouais... Je pense vraiment qu'elle apparaît quand je me suis stationnée devant la toile de l'hôpital. Avant elle était pas là.

A.C. : Peut-être si on reprend tranquillement juste au moment où tu te tournes vers la toile, est-ce que tu sens qu'il y a une plus grande densité? Tu te diriges vers cette toile, tu fais le choix... Comment ça se passe qu'est-ce que tu fais?

A.B. : Je suis dans le doute. En fait c'est ma raison qui est dans le doute, c'est mon discours mental. Parce qu'à ce moment-là je sais pas encore qu'est-ce qui m'attire, pis je sais qu'à ce moment-là, on dirait que j'y vais, mais je me souviens, je me dis : Peut-être que tu manques l'autre toile, mais on dirait que ça se fait tout seul.

A.C. : Ok donc y a un doute qui est lié à ça au début...

A.B. : Parce que je sais pas vraiment devant quelle toile. C'est intéressant quand même ce qui fait en sorte qu'on se stationne devant une toile plutôt qu'une autre. Parce qu'on prend beaucoup plus de temps devant certaines toiles que devant d'autres dans une expo... Je sais pas pourquoi. C'est mystérieux. Parce qu'elles sont toutes intéressantes, mais ces deux-là m'intéressaient à la base, pis je suis certaine que c'est ça parce qu'elles sont connues et je les avais déjà vues, fait qu'y avait plus d'intérêt d'y aller, pis là une fois que j'arrive je vis ça. Ce contact là, je fais un certain aller-retour, pis je sens qu'avec la toile de l'hôpital c'est plus fort, donc je me stationne devant comme pour comme... percer ça? Pour vivre ça plus à fond peut-être?

A.C. : Et t'as le moment du coup, t'as ce doute, comment ça évolue?

A.B. : On dirait que parce que le contact est plus fort, à ce moment là je me rends pas compte là, fait que je me dirige vers elle, mon corps se dirige vers elle, j'ai ce doute, mais en fait dès que ça arrive à ma conscience que je suis en train de vivre quelque chose, le doute disparaît.

A.C. : À quoi tu le sens là que tu es en train de vivre quelque chose?

A.B. : Ça apparaît.

A.C. : Donc très rapidement, la poche qui apparaît. Comme quelque chose d'émergent c'est ça?

A.B. : Je sens que c'est là mais je sais pas ce que c'est. Je sais pas ce qu'il y a dedans.

A.C. : Y a un poids, y a un volume, c'est comme une poche d'eau? Cette poche elle est en quelle matière?

A.B. : En plastique (rires), j'osais pas le dire!

A.C. : Elle a une couleur?

A.B. : C'est comme bleu.

A.C. : Plutôt opaque, plutôt transparent?

A.B. : Comme si c'était une poche en plastique transparent mais avec du liquide bleu dedans.

A.C. : Et le liquide, est-ce qu'il occupe la totalité de la poche? Ou peut-être pas?

A.B. : Non, les trois quarts... Mais assez pour que ce qui me déplace ça bouge l'eau.

A.C. : Ça bouge. Peut-être t'entends un bruit, peut-être pas?

A.B. : Non. Euh... le bourdonnement du silence. Ben en fait y a le bourdonnement de tous les gens, qui parlent un tout petit peu à voix basse...

A.C. : Donc y a ça qui te revient aussi. Le bourdonnement des gens qui parlent à voix basse.

A.B. : Comme un espèce de son général. Tout le monde parle à voix basse donc ça crée une espèce de sonorité... De bourdonnement.

A.C. : Ok donc t'as cette poche qui est là, cette poche, est-ce qu'il y a une valence avec ça? C'est quelque chose de plutôt positif, plutôt négatif... C'est lié à une émotion peut-être ou...

A.B. : C'est une poche... Elle est attirante. Elle veut émerger. Elle veut... Ou moi je veux qu'elle... Je ne suis pas certaine. Elle veut. Parce que moi je sais pas encore. C'est elle qui veut émerger.

A.C. : Quand tu sens cette poche, comme tu la sens là, à ce moment-là, de la manière dont tu la sens, qu'est-ce que tu sens au juste?

A.B. : Je sens que c'est elle qui me fait stationner devant la toile. C'est elle qui crée l'immobilité. Tsé un moment donné, y n'y a plus de... regarde un peu partout, ... C'est elle qui me...

A.C. : Là ton choix est fait.

A.B. : Ouais. C'est elle qui m'assoit devant la toile. Pis qui me fait rester là.

A.C. : T'es à quelle distance là de la toile?

A.B. : À peu près à une distance...

A.C. : Ok. T'es positionnée comment?

A.B. : Vraiment directement devant? En face.

A.C. : Ok. Donc t'as cette poche, c'est elle qui te fait t'asseoir, te stationner devant, et là, qu'est-ce que... Comment tu la regardes cette toile? Ou comment t'es en lien avec elle tu vois?

A.B. : Je cherche un peu, y a quelque chose de volontaire. C'est pas agressant, mais y a quelque chose d'aller vers de ma part.

A.C. : Tu fais ça comment ça pour chercher, pour aller vers quelque chose d'un peu volontaire comme ça?

A.B. : Euh je me sens dans une intention d'aller de l'avant, pis mes yeux cherchent aussi. Je regarde un peu tout je cherche le symbole...

A.C. : Tu fais comment là?

A.B. : Je cherche à interpréter en fait. Je cherche le symbole pis ça commence à s'activer ici.

A.C. : Et peut-être Ariane juste avant, est-ce que tu serais d'accord pour laisser revenir le moment où tu rentres vraiment en contact avec cette toile. Peut-être avant même de chercher, le moment où le contact s'établit avec la toile.

A.B. : Je pense que c'est avant que je me stationne. C'est lié à ça. Cette densité-là qui m'attire, pis là quand j'arrive devant la toile parce que c'est plus dense avec elle et là quand ça ça apparaît, ça ça demeure en fait. Ça reste là.

A.C. : Peut-être juste au moment où t'as cette densité qui t'apparaît, où t'es attirée par cette toile, qu'est-ce qui t'apparaît de la toile?

A.B. : Je pense que c'est les fils. Sont violets. Il y en a six, puis ils sont longs... Puis ils sont vraiment fragiles, comme du petit fil auquel on attache des ballons d'anniversaire, pour enfants.

A.C. : C'est ça la première chose qui t'apparaît.

A.B. : Ouais, puis il y a des objets au bout. Ils apparaissent après mais c'est vraiment court le délai. Très rapidement je regarde les objets. Comme des ballons d'anniversaire. C'est un peu ça parce qu'ils flottent. Comme si ils étaient remplis d'hélium.

A.C. : Et à ce moment où tu es là avec cette densité, où tu regardes les fils, comment tu la regardes toi la toile? Qu'est-ce qu'il y a dans ce que tu mets d'attention, de qualité, tu vois?

A.B. : J'ai de l'amour pour la toile, ou pour Frida, j'ai un doute. Je pense que c'est pour elle. Comme si la toile m'amène à elle.

A.C. : C'est à quel moment que tu te demandes s'il te reste quelque chose d'elle-même ou du fait que ce soit l'originale?

A.B. : Le discours mental sur l'originale, c'était avant. C'était lié à ma sensation. À cette sensation-là.

A.C. : Avant que tu fasses le choix. Et là, tu t'es tournée vers la toile, il y a cette sensation sur le devant du corps, les fils, tu dis y a de l'amour, de l'amour pour elle...

A.B. : Oui, j'ai senti de l'amour pour Frida.

A.C. : Tu le sens à quoi?

A.B. : C'est comme si j'aimerais ça lui offrir quelque chose. Puis à ce moment-là je suis aussi touchée par son histoire. Ça me revient, son histoire, ce que je connais de l'histoire de la toile. Après, au départ après toutes ces sensations, l'activité mentale entre en ligne de compte. On dirait qu'une fois que ma décision, que ça ça s'est installé, je me stationne, puis il y a l'aller-vers, pis l'activité de chercher, là on dirait que d'aller vers la toile, l'action d'être comme volontaire de chercher dans la toile, on dirait que ça déclenche l'activité mentale en lien avec la toile. Pis là je commence à chercher ce que je connais de la toile.

A.C. : Ok. C'est ça quand tu me parlais que tu essayais d'interpréter les symboles?

A.B. : Oui, pis là je commence à rechercher ce que je sais de son histoire à elle. De son histoire de sa santé, puis de son bébé, puis tout ça. Puis là j'ai de l'amour pour elle. On dirait que je comprends ce qu'elle a vécu tout à coup.

A.C. : Quand tu le comprends, ça se passe comment pour toi ce moment-là?

A.B. : ... C'est comme euh... Comment je le comprends? On dirait que je sens que je comprends une partie de ce qu'elle vit à ce moment là. Pis je sens un lien entre, en fait, il y a un fil entre ce que je sais d'elle, puis là il y a l'image d'elle que j'ai. C'est quelle image que j'ai? C'est une photographie d'elle jeune et belle dans ses robes qui ont pas de bon sang, tous ses colliers pis ses foulards, pis y a des mots aussi. Qui sont les mots que j'ai lu de sa biographie. Ça c'est ce que je sais d'elle. Là c'est les deux seuls éléments qui en ressortent. Mais en ce moment ma sensation que je sais d'elle c'est quelqu'un de vivant. Pourtant là quand j'y repense bien, ce que je vois c'est juste cette photo pis les mots écrits. Mais à ce moment là on dirait que c'est elle...

A.C. : C'est écrit où, c'est dans ta tête?

A.B. : Non c'est comme si il y avait un papier là. Mais je vois pas de papier. Non je vois un papier. Pis les mots. Pis la photo. Comme sur un bureau. Je vois pas le bureau. Mais je vois une photo, sur du 2D, puis une feuille avec des mots. Pis y a un fil, pis là au bout du fil... C'est quoi au bout du fil? Ça c'est attends... Ça c'est quand je comprends ce qu'elle a vécu à ce moment là. Pis là j'ai de l'amour... Je sens de l'amour pour elle, je vois ça, je la vois, c'est relié avec un fil, c'est quelque chose qui m'appartient.

A.C. : Le fil, il vient de la photo, il vient d'elle?

A.B. : Ouais, c'est un fil entre deux choses. Elle, la photo du bureau, pis il y a quelque chose de moi.

A.C. : Quelque chose de toi... Quelque chose qui t'appartient... Tu veux dire au bout du fil? C'est où là ce qui t'appartient?

A.B. : Ma compréhension, tsé quand je dis on dirait que je comprends... Ma compréhension c'est le lien entre ces deux choses-là. C'est comme un fil.

A.C. : Ok et la deuxième chose?

A.B. : Ça m'appartient pis, on dirait que c'est l'émotion que je ressens à regarder la toile.

A.C. : Ok, ce à quoi le fil est relié à l'autre bout c'est ton émotion?

A.B. : C'est pas l'émotion. C'est comme... On dirait que tantôt je l'avais pis ça a fuit...

A.C. : Très tranquillement. Tu te remets juste à ce moment-là, tranquillement... T'es devant la toile...

A.B. : C'est quelque chose que j'imagine ou je construis ou je ressens... Le rapport entre l'acceptation puis l'espèce de drame ou de crise... C'est comme la mise ensemble de la crise d'avoir perdu son bébé, pis de l'acceptation de ça. C'est ça.

A.C. : C'est cette compréhension?

A.B. : Pis on dirait que je pose ça sur la photo et les mots, qui est elle en fait pour moi à ce moment-là...

A.C. : Tu dis je pose ça, qu'est-ce que tu poses?

A.B. : Y a deux boules. De la crise, mais c'est pas la crise en fait... C'est pas le drame... C'est comme... la douleur, pis l'acceptation, c'est comme cette espèce de duo, de cohabitation... Ces deux boules-là...

A.C. : Et ces deux boules là elles sont où?

A.B. : Elles sont comme aimantées... Bon là je suis mélangée... C'est peut-être pas un fil finalement. Ces deux boules-là elles font sens...

A.C. : Ce que je te propose c'est de revenir tranquillement face à cette toile, quelque chose d'un peu volontaire, t'as perçu les fils, qu'est-ce qui a au bout, tu cherches à interpréter, t'as ce qui te revient de ce que tu sais de Frida, t'as sa photo, t'as ses mots écrits, et là tu m'as parlé d'un fil, tu savais pas trop à quoi il était relié, t'as ton amour, et ton émotion, tu as parlé aussi de ces deux boules, douleur et acceptation...

A.B. : Qui sont liées à ma compréhension et à mon amour pour elle. L'amour que je ressens est lié à : « Ah je comprends ce qu'elle a vécu à ce moment-là... » Pis ce que je comprends

c'est ce que moi je mets sur la toile, ce que j'ajoute à ce que je connais déjà, pis ça c'est ces deux boules-là.

A.C. : Donc ces deux boules-là elles viennent d'où?

A.B. : De moi. Mais j'ai pas fait le lien avec mon expérience encore. Pas dans mon discours. Ça c'est pas là. Ça vient après.

APPENDICE B

LES ENTRETIENS AVEC LES RÉSIDENTS

B.1 Mme Jean, pour *Beauté*

N.J. : J'ai soixante-quinze (75) ans. Ces hommes-là autrefois, ça ne parlait pas d'amour. "Je t'aime" et "Mon amour", il y en n'avait pas.

A.B. : De quoi parlaient-ils?

N.J. : Rien, ils ne disaient jamais rien.

A.B. : Mais comment cela a-t-il commencé pour vous, alors?

N.J. : D'abord, on s'est connus dans une manufacture. Ben oui, je travaillais là l'été. Lui, il travaillait là à plein temps. Il avait cinq (5) ans de plus vieux que moi. Je travaillais là les fins de semaine. Je me rappellerai tout le temps, sur la rue Laurier, Laurier pis Casgrain. Ben oui, on s'est connus là, dans une manufacture. Je coupais les fils pis on s'est regardés je sais pas. C'était comme ça. On se passait nos gomme. C'était comme ça. Je mâchais de la gomme pis je lui passais ma gomme. Ben oui, pis c'est de même que ça a commencé. Même qu'il venait me chercher, mais moi ça m'intéressait pis pas trop. Pis dans ce temps-là, t'as pas connu ça, toi, mais les visites, c'était le mardi pis le jeudi, pis samedi pis dimanche.

A.B. : Les visites?

N.J. : Les fréquentations. Pis je disais à ma mère : "S'il vient, je ne suis pas ici." Ma mère le trouvait assez beau, des beaux grands yeux noirs pis un chapeau. Dans ce temps-là,

c'était les chapeaux. Les hommes portaient des chapeaux. C'était comme ça la mode. Pis là, ma mère le fait entrer. Elle le trouvait beau, pis elle lui a fait de la soupe.

A.B. : C'était une journée de visite? En fait, je n'ai pas bien compris. Il y avait juste quatre (4) jours de visite par semaine?

N.J. : C'était seulement les mardis, jeudis, samedi pis dimanche. C'était comme ça. On n'avait même pas le droit de se promener en short sur la rue, dans ce temps-là. C'était des choses de même. Le mois de Marie, fallait aller à la messe, à tous les soirs fallait aller à l'église. C'était comme ça, tout le mois de Marie, tout le mois de mai.

A.B. : Vous vous souvenez quel mois ce monsieur-là est venu chez vous quand votre mère lui avait fait de la soupe?

N.J. : Ça fait cinquante (50) ans de ça, là. C'est loin.

A.B. : Il me manque un bout, je voudrais juste revenir sur le moment où votre mère lui avait fait de la soupe. C'était la première fois qu'il était venu chez vous. Il ne vous a rien demandé?

N.J. : Attends ... comment ça a commencé, ben on s'est connus dans une manufacture. C'était pas préparé. En tout cas, je sais pas comment te dire ça, mais je sais que ma mère le trouvait beau. Et pis, comment ça a commencé? En tout cas, je voulais pas qu'il entre dans la maison. Je voulais pas le voir, mais maman l'a fait entrer, parce qu'elle le trouvait beau.

A.B. : Mais vous le connaissiez.

N.J. : Ben oui, on s'est connus à la manufacture. On travaillait ensemble. Je coupais les fils d'après les blouses, les petits fils qui dépassent. Coupe ça! Coupe ça! Coupe ça! C'était un manufacturier de blouses et il vendait ça dans les magasins. On coupait les fils après que la blouse ait été faite. Les couturières cousaient, mais n'avaient pas le temps de couper les fils. J'avais seize (16) ans pas seize (16) ans, j'étais plus jeune que ça. Seize (16) ans ou quatorze (14) ans, je sais plus. Ça fait longtemps.

A.B. : Est-ce que c'était le premier gars que vous rencontriez?

N.J. : Ben oui. Pis les amours, il y en n'avait pas. C'était un bon monsieur. Il était ben correct, mon mari. J'avais un bon mari, mais les affaires de "Je t'aime" et "Mon amour", il n'y en n'avait pas. Ça fait comique parce que j'ai une petite préposée en haut, une petite Arabe au quatrième (4e) étage, elle s'appelle Fatima. Elle me dit : "Bonjour ma chérie d'amour" ... ah moi, quand j'ai entendu ça, aye Pis elle danse le baladi, elle. Quand je la vois dans un p'tit coin toute seule, je lui dis : "Danse-moi une petite tounne". C'est pas juste une pratique, c'est une danseuse de baladi, pis elle se fait aller. Elle est fine à part de ça. Fait que c'est ça, ça fait longtemps que je m'étais pas fait dire ça, moi.

A.B. : Vous avez été avec votre mari toute votre vie?

N.J. : Ben oui. J'ai eu un chalet, j'ai eu un chien. J'ai pas grand-chose à dire sur lui.

A.B. : Mais cette fois-là, juste pour finir l'histoire, il était venu, mais vous ne vouliez pas qu'il entre?

N.J. : Non. Mais un coup qu'il est entré, ben là ... Maman avait fait de la bonne soupe, et mon mari c'est un mangeur de soupe. Il aimait beaucoup la soupe. Fait qu'il était content. Pis, il voulait m'amener aux vues, pis je voulais pas y aller aux vues. On appelait ça les vues, dans ce temps-là ... le cinéma. Pis, je sais pu.

A.B. : Et vous y êtes allés finalement?

N.J. : Non, rien qu'après. Mais je voulais pas y aller là.

A.B. : Mais ça s'est pas passé rapidement, là.

N.J. : Non, non, non, non, non.

A.B. : Ça a pris du temps?

N.J. : Ah oui. C'est ça.

A.B. : Et la fois de la soupe, finalement, il l'a mangée avec votre mère?

N.J. : Ben oui. Pis moi aussi.

A.B. : Et puis, il était resté longtemps?

N.J. : Je pense que oui, il était resté longtemps. Je me rappelle plus, là.

A.B. : Pas une image, quelque chose?

N.J. : Non, non c'était un dimanche après-midi, je me rappelle. Il a dû partir après le souper, j'imagine. Je sais pas, je me rappelle plus de ça. Moi, mes parents étaient sourds-muets. (Silence et moment d'émotion). Et ben J'aurais dû vous amener ma carte de bonne fête que j'ai eue de ma fille. Une belle carte ils sont venus en fin de semaine. Elles travaillent mes filles. Elle, elle travaille dans les manteaux Kanuk, sur la rue Rachel ... des beaux manteaux. Pis ils sont lavables. Pis son boss à elle, il est pas mal "fancy". Beau chapeau rouge, pantalon jaune. Il va en machine avec les filles. C'est ma fille qui me conte tout ça. Moi, je le connais pas. Je peux pas y aller, ben non. Mais j'aurais pu le rencontrer avant, mais là, non. J'ai jamais acheté un manteau Kanuk non plus.

A.B. : Vous m'avez dit aussi que dans ce temps-là, il y avait la messe tous les jours.

N.J. : Non, c'était au mois de Marie. Au mois de mai, il fallait aller à l'église avec ma classe. On allait à l'église à tous les soirs, pendant tout un mois. C'était pas dans ton temps, ça. C'était sévère dans ce temps-là. Moi, je me rappelle, j'étais en septième année. Dans ce temps-là, il y avait pas de secondaire 1 et 2, là. Dans mon temps, il y en n'avait pas. Ça finissait à 9. Et en septième année, je me rappelle, fallait que je dorme, sais-tu comment? Pas les mains en-dessous de la couverture. Quand t'as treize (13) ou quatorze (14) ans mais elle, la sœur, elle voyait mes formes qui commençaient. Elle pensait "cochon", elle. Elle a dit qu'il fallait que je dorme les mains en-dehors de la couverture, pas en-dessous de la couverture. Vois-tu comment ce que c'est?

A.B. : Ça veut dire qu'elle entrait dans les chambres et elle voyait comment vous dormiez?

N.J. : Non, dans la classe, on se parlait. Pis moi, je m'en allais chez nous, après. Mais elle nous disait qu'il ne fallait pas qu'on dorme les mains en-dessous de la couverte. Fallait que mes mains soient par-dessus la couverte. Ben pourquoi elle me parlait de même elle? Elle pensait que moi, je pensais pas à ça. Je connaissais pas ça le sexe, pis ces affaires-là. J'avais treize (13) ans. Mais elle voyait que je commençais à être formée. J'ai été formée jeune, moi. J'avais quinze (15) ans pis je paraissais pour une fille de vingt (20) ans. J'allais dans les clubs ... au Casa Loma. Je sais pas si tu as connu ça. Non, tu es trop jeune. C'était un club sur la rue Ste-Catherine et on allait danser là le dimanche après-midi. Ce club-là appartenait à la mafia, mais je savais pas moi. Je l'ai su ben après, là.

A.B. : Dans ce temps-là, c'était l'après-midi?

N.J. : Dimanche après-midi. Mais ce club-là marchait tout le temps. Il y avait Johnny je ne sais plus trop comment il s'appelait. C'était un bon chanteur. On n'avait pas de radio nous autres, chez nous à la maison. Moi, mon grand-père m'a acheté une radio à l'âge de quatorze (14) ans. Dans ce temps-là, il y avait pas grand-chose à la radio. Il y avait CKVL, CJAD, CFCF il y avait pas grand-chose.

A.B. : Alors la musique, c'est là que ça se passait?

N.J. : Là je mélange les choses, je suis rendue dans le club, après je suis tombée dans les radios, avec mon grand-père qui me donne un cadeau. Mais je pense à la musique, là. On allait danser le dimanche après-midi, pis ça appartenait à la mafia ce maudit club-là.

A.B. : Il fallait pas avoir 18 (dix-huit) ans pour sortir dans les clubs?

N.J. : Il fallait avoir 21 (vingt et un) ans dans ce temps-là. Mais moi, je paraissais vieille. J'avais l'air vieille pour mon âge. Alors si je rentrais, je rentrais. Et je m'arrangeais aussi pour avoir l'air plus vieille que mon âge. Et ça marchait. J'ai été formée jeune. Mes seins ont commencé à sortir jeune.

A.B. : Étiez-vous dans les premières à vous marier?

N.J. : Ben on était trois (3) filles et j'étais la plus vieille. Et j'ai été la première. Ben, autrement dit je suis après raconter ma vie, là. Mais j'ai rien fait de mal. C'est toutes des affaires ... ben oui, ça me fait rappeler des choses.

A.B. : Et le mariage, c'était à l'église?

N.J. : Ah ben oui.

A.B. : Est-ce un beau souvenir?

N.J. : Sais-tu, on se mariait, il fallait qu'on se marie. Dans ce temps-là, il fallait partir. Il fallait se marier.

A.B. : Est-ce qu'il y avait une fête après?

N.J. : Oui oui. C'était une belle journée, mais pas en robe blanche, moi. Mes parents ne connaissaient pas ça. J'avais une petite robe simple, j'avais emprunté un manteau de fourrure d'une de mes tantes. J'étais jolie. Ben oui.

A.B. : Vous avez encore des photos de ça?

N.J. : Ben oui, c'est toute ma fille qui a ça dans les boites. Pis mon mari, c'était le chapeau. Il fallait qu'il ait un chapeau et un manteau pis il était tout jeune. Il avait quel âge quand on s'est mariés ... il était habillé bien trop vieux. Les manteaux longs la mode était pas belle, ben elle était belle à l'époque. Il était bien habillé et moi aussi. C'était la mode du temps. On avait l'air plus vieux que notre âge. C'est comme ça. Pis on avait pas le droit de se promener en short sur la rue. Je me rappelle, au coin, je m'achetais des petits sacs de chips à une cent. C'était des petits sacs et j'en achetais pour 5 cents et je les mettais dans un gros sac. On mangeait ça sur le perron chez mon amie de fille. C'était pas cher et mes parents avaient pas trop de sous non plus. On n'était pas riche chez nous. Et pour louer un bicycle, c'était 10 cents de l'heure dans ce temps-là. On louait des bicycles, dans ce temps-là. Plus aujourd'hui, là, je pense pas.

A.B. : Vous vous promeniez beaucoup en vélo?

N.J. : Ben oui.

A.B. : Vous louiez ça où?

N.J. : Ben, je me rappelle pas. Je me souviens pas de la rue. C'est un vieux monsieur qui tenait ça. Mais dix (10) cents de l'heure, c'était beaucoup dans ce temps-là, tu sais. Aye, on était contents là, nous autres. Ben les loyers dans ce temps-là étaient neuf (9) piastres. Pis regarde aujourd'hui, là.

A.B. : Vous m'avez dit que vous alliez à la messe tous les soirs au mois de mai. Mais les autres mois, vous y alliez souvent?

N.J. : Oui, les dimanches matins parce que dans ce temps-là, c'était ben important la messe. Mais il y a ben des fois où j'allais au restaurant au coin, à la place. Je faisais croire à ma mère que j'allais à la messe mais j'allais au restaurant au coin. On buvait pas du café, mais c'était de la liqueur.

A.B. : Donc, c'était surtout pour les parents que c'était important d'aller à la messe?

N.J. : Ben oui.

A.B. : Vous aviez quel âge à ce moment-là?

N.J. : J'avais quatorze (14) je commençais à être formée. Aye, c'est la religion, ça, qui me dit de pas mettre mes mains en-dessous de la couverte. Mais, je savais pas, moi. C'est elle qui avait l'esprit mal tourné.

A.B. : Est-ce que vous vous souvenez où vous étiez quand elle vous a dit ça?

N.J. : Ben dans la classe de septième (7e) année, à l'école. C'était des religieuses qui nous enseignaient dans ce temps-là. René Lévesque les a toutes "scramées" et il a "scramé" les religieuses des hôpitaux. Pis ça a fait du bien. Mais ça n'empêche pas qu'on était bien avec les religieuses. Me semble qu'elles nous enseignaient bien. Pis même les religieuses dans les hôpitaux, c'était correct aussi. Ils étaient bien soignés les malades. Astheure, c'est pus comme avant. On passe au batte. Mais c'est elle qui m'a marquée le plus quand elle m'a

dit de ne pas mettre mes mains sous les couvertes. C'est après que j'ai compris et j'ai dit aye, elle avait l'esprit mal tourné.

A.B. : Alliez-vous à la messe en famille?

N.J. : Non, je n'y allais pas à six (6) heures du matin, moi. Ça commençait à six (6) heures le matin. Je n'y allais pas à la même heure que mes sœurs non plus. Il y avait des messes à toutes les heures. On choisissait l'heure à laquelle on voulait y aller. On était en haut dans la chaire et le prêtre nous prêchait toutes sortes d'affaires. On était catholique, mais pas plus que ça, là. Tout était péché, c'était fatigant, ça. J'ai pas connu le temps où il fallait qu'on fasse des enfants, c'était pas dans mon temps. Mais la madame à côté, elle a connu ça, elle. Elle a quatre-vingt-neuf (89) ans, celle à qui tu vas parler demain. Madame Madeleine Lepage, elle a connu ça elle, quand il fallait que tu fasses des enfants parce qu'autrement tu avais pas l'absolution.

A.B. : Vous, vous n'avez pas connu ça?

N.J. : Non. Et ils sont beaux ces enfants. Elle en a huit (8). J'en connais trois (3). Beaux, grands, mon dieu! Il y a sa fille aussi qui est très gentille. Ils étaient là, tu les a vus, l'autre fois.

A.B. : Ah oui, c'est vrai. Mais Nathalie m'a dit que je ne pourrais pas la voir demain parce qu'il y a de la grippe au deuxième étage.

N.J. : Ben oui parce que regarde, ma fille a fêté ma fête ben elle a fêté ma fête ... ici là, parce que moi je voulais avoir du blé d'inde en épi, parce que c'était la dernière fin de semaine et Mme Lepage en voulait. Ma fille est allée en haut et elle est allée lui en prendre deux. Ben elle avait le gout. Quand t'as le gout ... Il est tellement bon, c'est effrayant. Surtout en aout et en septembre. Mais sais-tu qu'il ne baisse pas de prix, il est toujours à cinq (5) piastres et demie. Parce que dans mon temps, mon mari allait chercher ça à la poche et ils baissaient le prix à trois (3) piastres. Mais aujourd'hui, il le laisse toujours au même prix. On achetait ça à la poche, nous autres et on le "splittait" en trois. On allait toujours au Marché Jean-Talon, nous autres. À toutes les fins de semaine, mais seulement l'été, pas l'hiver. Et

j'achetais des fleurs. J'avais toujours des fleurs. Et dans ma cour, il y avait des lilas. On allait en chercher et j'en mettais sur ma table. Et les lilas, ça sent bon. Et sais-tu que si tu mets trop de lilas dans la pièce, ça sent la boule à mites? Fait que je préférais en avoir rien qu'un bouquet sur la table ou sur la "pantry". J'avais des lilas blancs. On allait en chercher dans la cour. Les jeunes nous voyaient, mais ils ne disaient rien.

A.B. : Mme Jean, parlez-moi de la manufacture. Vous avez travaillé là longtemps?

N.J. : À tous les étés ... deux (2) étés.

A.B. : Quand vous étiez à l'école, ça?

N.J. : Oui et parce que je paraissais vieille. Déjà, j'étais formée. Je me faisais passer pour une fille de seize (16) ans, mais je ne les avais pas. Dans ce temps-là, ils ne demandaient pas les papiers.

A.B. : Comment était la manufacture, c'était grand?

N.J. : Ben oui, Michael London, je me rappelle encore du nom. Ils étaient deux partenaires juifs, pis des bons Juifs. Ils étaient fins. Je me rappelle encore de leur visage. Ils étaient mariés et c'était des beaux messieurs. Il y en avait un qui n'avait pas de cheveux. Et il y en a un des deux qui est mort jeune ... le cancer. Et dans ce temps-là, le cancer c'était pas comme aujourd'hui.

A.B. : Et il y avait beaucoup de monde dans cette manufacture?

N.J. : Non je sais pas. Une trentaine peut-être. Je vois encore les filles là deux (2) rangées de machines à coudre. Elles cousaient à la machine. Et un coup qu'elles avaient fini, ça allait sur la presse. Non non ... nous autres on coupait les fils avant, pis après ça, ça allait sur la presse. On faisait des blouses. Et c'était en nylon. Ah et un cache-poussière comment ils appelaient ça, donc ... un cache-poussière. Tu sais une camisole en-dessous, parce que les blouses étaient en nylon, on voyait tout au travers, toute notre brassière. C'était la mode ça, avec les jupes et les crinolines en-dessous. Si t'avais pas ta crinoline, ça faisait plate. J'ai porté ça, moi. Et les blouses, elles étaient sur des supports et on coupait les fils

avec des petits ciseaux, on faisait la finition des coutures. Et j'étais vite. J'aimais ça. S'il avait fallu que j'aime pas ça, ça aurait été long. Je pense qu'on gagnait douze (12) piastres. Et j'allais au magasin de linge sur St-Laurent pis Mont-Royal, pis je m'habillais là. Douze (12) piastres de linge. Je dépensais ma paye. J'étais ben orgueilleuse. Je pense que je suis toujours restée orgueilleuse, fière. Et mes deux (2) sœurs, c'est pareil. Ma sœur la plus jeune travaille comme couturière. Elle fait des robes, des draperies, des couvre-pieds. Elle fait tout. On est des gens de manufacture, dans la famille. En passant, son mari c'est lui qui a fait entrer mon mari dans l'union. T'avais une job garantie. Tu sortais pus de là. Mon mari a travaillé dans l'union tout le temps. L'union internationale, qu'ils appelaient ça. Il était bien.

A.B. : Et ça c'est en rapport avec la manufacture où vous travailliez?

N.J. : Oui. Mais pas la manufacture de blouses. Une autre manufacture. Oui, c'est mon beau-frère qui a fait entrer mon mari dans l'union. On est tous des gens de manufacture dans la famille, mais pas la deuxième. Elle, elle a marié un Hongrois. Depuis qu'elle l'a marié, elle ne fait plus aucun manger canadien. Que des lunchs hongrois. Soupe hongroise, poulet hongrois elle fait du manger hongrois. Il y avait Steve, aussi. C'était un grand ami à lui. C'était un bon "cook". On allait dans le Temps des Fêtes elle, elle demeurait aux États-Unis, mais elle descendait ici. Avec Steve, l'ami de son mari, elle faisait du canard, de l'oie. C'est pas comme ça ici. Ici, on mangeait du poulet, pis un point c'est tout.

A.B. : Si ça vous tente, j'aimerais ça que vous me parliez de l'histoire de la gomme, quand vous avez rencontré votre mari. J'ai pas tout compris cette histoire-là.

N.J. : Il y avait une grande table pour tailler, j'étais d'un côté il me regardait, on se regardait je sais pas. Je l'intéressais, je sentais ça. On s'est passés la gomme. Aujourd'hui, on ferait pas ça. C'est pas propre. Il avait dû passer en arrière de moi, je sais pas. Je pense qu'après ça, je la lui ai donnée bouche à bouche. Là les filles commençaient à avoir un doute qu'il y avait quelque chose entre moi pis lui. Même la presseuse a dit : "Fais attention à elle". Je te dis, j'étais formée. Elle disait ça à mon mari, "fais attention à elle". On était à côté des presseuses pour couper les fils. Je l'ai entendu lui dire. Mon mari s'est pas occupé de ça, lui. C'était pendant la période de la gomme. Après on s'est revus, on est allés aux vues, au théâtre Belmont sur Mont-Royal et St-Laurent. On allait là aux vues. C'est lui

qui m'invitait. Il m'a aussi fait connaître un restaurant chinois dans son coin sur la rue Coloniale, près d'un poste de pompier. Moi, je connaissais pas ça les mets chinois. Nous autres on mangeait ce que ma mère nous faisait, là. Mais j'ai aimé ça. J'avais adoré, il fallait y aller à toutes les semaines, tellement j'avais aimé ça.

A.B. : Cette première fois-là, vous souvenez-vous de ce que vous avez mangé?

N.J. : Oui, mais il n'y avait pas grand-chose. C'était pas comme aujourd'hui, là. C'était le shop suey, dans le temps, les egg rolls, la soupe et les spareribs. Moi, c'était les spareribs, ça, j'avais aimé ça. Aye, c'était bon. Et ça coûtait rien que cinq (5) piastres. Et il y en avait beaucoup, là. Et les fréquentations étaient longues dans ce temps-là. Aujourd'hui, il en est plus question. Mais nous autres, on s'est fréquentés quatre (4) ans. Un moment donné, on s'est dits qu'on allait se marier. Je pense pas qu'on s'est fiancés. J'étais pas comme les autres familles par rapport à mes parents, tu comprends. Mes parents savaient pas trop ... Quand j'étais fille, on allait danser avec nos amis durant l'après-midi. Les gars venaient nous chercher pis on allait danser. Et c'était le mambo, à l'époque. Après, c'est tombé dans le cha-cha. Le mambo, c'était beau. Il y avait les "plains" aussi. On dansait à deux. Il y avait personne qui dansait tout seul. Tu allais là pour danser avec un gars. Et des fois, on allait manger du spaghetti à un restaurant en haut, sur la même rue que le Casa Loma, qui appartenait à la mafia. Pis le spaghetti était bon. On allait là en gang. Et c'était des bandits qui tenaient ça. C'était le même propriétaire que le Casa Loma. C'était des Italiens. Mais je l'ai su des années après. Si je l'avais su à ce moment-là, j'aurais eu peur. Mais on les voyait pas, ils étaient dans le bureau en arrière.

A.B. : Je reviens en arrière, mais aller à la messe, aimiez-vous ça?

N.J. : Pas tant que ça. Je me rappelle à ma première communion, j'avais eu un chapelet en cristal de roche. Et dans les brins, il y avait des crochets. Je laisse mon crochet là, pis je m'en vais en avant pour la communion et quand je suis revenue, il n'était plus là. Ça ma mère m'en a voulu. Celle qui m'a donné le cadeau m'en a voulu pour ça aussi. Elle était fâchée, elle l'avait payé cher. Qu'est-ce que j'avais d'affaire à le laisser là, aussi. J'aurais dû le mettre dans ma poche. Je me souviens de la messe et de ma première communion. En fait, il fallait qu'on y aille, c'est tout pis c'était comme ça. C'est pas comme aujourd'hui ou si tu

aines ça, tu y vas, si t'aimes pas ça, tu y vas pas. Les gens d'aujourd'hui sont plus développés, plus instruits.

A.B. : Vous voyiez beaucoup de monde à la messe, j'imagine?

N.J. : Oui. Je me souviens d'Andrée Thouin. Elle se coiffait en se faisant une couette qu'elle tournait et elle y mettait une bobépine. Elle faisait ça rangée par rangée. Elle mettait un petit foulard par-dessus ça et elle allait à la messe comme ça pour être belle pour l'après-midi. Je ne sais pas où elle allait. Et il fallait porter un chapeau pour aller à la messe. Il fallait avoir quelque chose sur la tête. Pas les hommes, mais les femmes devaient avoir quelque chose sur la tête. Mais on avait des belles têtes. Moi, je portais un foulard sur la tête qu'on attache en avant, plutôt qu'un chapeau. Ma mère portait un chapeau, pas moi ... Aye, c'est presque l'heure de diner, ça a passé vite.

A.B. : Vous m'en avez raconté des affaires.

N.J. : Tu devrais aller voir madame elle a cent (100) ans. As-tu pensé? Elle en connaît des affaires, elle a tout connu ça.

A.B. : C'est un livre d'histoire.

B.2 Mme Lepage, pour *Foi*

A.B. : Pouvez-vous nous parler des histoires d'amour que vous avez vécues? Ou de quelqu'un avec qui vous avez partagé votre vie?

M.L. : Ben moi, j'ai partagé ma vie avec mon mari. Il s'appelait François. Moi je l'aimais beaucoup, mais lui n'avait pas beaucoup d'amour.

A.B. : Vous l'avez rencontré comment?

M.L. : Lui, il restait à La Pocatière, moi je demeurais à Rivière-du-Loup. Et mon frère s'est acheté un restaurant à La Pocatière. Fait que je suis allée travailler avec lui, parce qu'il était seul, lui, et maman m'a dit : "Va avec ton frère pis tu en auras soin". Fait que là, je faisais à manger.

A.B. : Vous alliez là-bas, c'est ça?

M.L. : Je suis allée le trouver à La Pocatière.

A.B. : Alors, c'est vous qui êtes allée à lui.

M.L. : Oui. Mais mon frère était seul, il n'était pas marié dans ce temps-là.

A.B. : Alors, vous voyiez votre frère souvent?

M.L. : Oui oui. Quand il était à Rivière-du-Loup, j'allais souvent le rencontrer parce qu'il était malade. Je sais pas quelle maladie il avait là, pis il restait chez ma grand-mère. Il n'est jamais resté chez nous. Il est toujours resté chez ma grand-mère. Là, c'est ma tante qui en avait soin, pis il n'a pas été à l'école comme les autres, lui là. Il a commencé l'école, je pense qu'il avait quinze (15) ans. Elle disait toujours qu'il était malade. Moi j'allais chez mon grand-père le voir, puis il avait beaucoup de cadeaux, lui là. Pis moi, j'avais rien. Il avait un gros chien avec du chocolat là-dedans. Ça attire les enfants, ça là. Chez nous, nous

autres, on avait rien. On était plusieurs, fait qu'on avait pas grand-chose. Mais lui, il a été bien gâté. Pis je l'aimais beaucoup, mon frère.

A.B. : Et là, vous dites qu'il est allé à La Pocatière après?

M.L. : Oui.

A.B. : Et c'est là que vous avez rencontré votre mari?

M.L. : Oui.

A.B. : Et comment cela s'est-il passé?

M.L. : Ben, ça s'est bien passé. Lui, il avait une grosse famille et on est allés rester là deux mois après notre mariage, parce que notre maison était pas prête. Mon mari, lui, il pasteurisait le lait. Il avait été suivre des cours à St-Hyacinthe et là, il pasteurisait le lait. Fait que c'était pas prêt encore, fait qu'on est allés rester chez les beaux-parents en attendant. Ça j'aimais pas tellement ça, mais ... quand on est obligés ... Et ils étaient une grosse famille, eux autres. Et là, ils sont tous là, ils te regardent mais ils ne te parlent pas ...

A.B. : C'est votre frère qui vous a fait vous rencontrer?

M.L. : Non. Lui il venait au restaurant passer du lait. Il passait du lait.

A.B. : Et ce restaurant-là, c'était quoi?

M.L. : C'était à mon frère ça là, moi je travaillais avec lui parce qu'il n'était pas marié, dans le temps. Quand il s'est marié, ben je suis partie, là. J'ai quitté la place, je l'ai laissé avec sa femme.

A.B. : Ce restaurant-là, c'était un restaurant de quoi?

M.L. : Ben, il y avait toutes sortes de choses. Il avait acheté ça de ma tante. Pis, il y avait des pipes là-dedans, beaucoup de cartes d'anniversaire. Toutes des choses anciennes, là, tsé ... c'est pas pratique, là. En tout cas

A.B. : Et c'était un restaurant avec des tables? Les gens venaient diner là, souper là?

M.L. : Ben, il y avait pas grand manger là.

A.B. : C'était plus un magasin où les gens venaient acheter des choses et repartaient?

M.L. : Oui, c'est ça.

A.B. : Était-ce grand?

M.L. : Pas très grand, et il y avait beaucoup d'affaires. Ma tante qui tenait ça là, elle avait ramassé toutes sortes de choses, elle. Pis elle a tout vendu ça à mon frère. Fait que qu'est-ce que c'est qu'il a fait avec ça, lui là. Je le sais pas ce qu'il a fait avec ça.

A.B. : Mais ce n'est pas ce qu'il vendait?

M.L. : Non. Il vendait des cartes, des pipes, des cigarettes, des cigares ...

A.B. : De la nourriture aussi?

M.L. : Non, pas de nourriture. Ah, mais il vendait un peu de fruits.

A.B. : Et du lait, puisque votre mari venait lui porter du lait?

M.L. : Oui, du lait. Il venait porter du lait et c'est comme ça que je l'ai rencontré au magasin. Et quand je l'ai vu la première fois, c'était comme une étincelle. Là, j'ai dit : "C'est mon mari, ça".

A.B. : Vous le saviez?

M.L. : Oui. Je l'aimais déjà quand je l'ai vu la première fois. C'était fort, mon affaire. Moi, j'avais trop d'amour pour lui. Lui, il était pas fort sur l'amour. Fait que

A.B. : Il était fort sur quoi?

M.L. : Il était pas fort sur grand-chose.

A.B. : Après que vous ayez senti ça, qu'est-ce qui s'est passé? Vous lui avez parlé?

M.L. : Ben, on a commencé à sortir, et là j'allais chez ma cousine qui était là, à La Pocatière, et on allait là jouer aux cartes. Et on se faisait tirer aux cartes par une matante qui tirait aux cartes. Moi, j'ai jamais cru à ça, fait que j'ai jamais attaché d'importance à ça. Je trouvais ça niaiseux.

A.B. : Et votre mari?

M.L. : Ben, il ne parlait pas.

A.B. : Alors c'est plus votre tante qui proposait les activités.

M.L. : Oui, eux-autres, ils faisaient ça à la journée, comme on dit. Dans ce temps-là, il fallait qu'ils fassent quelque chose, hein. Il y avait pas grand-chose à faire.

A.B. : Ils ne travaillaient pas?

M.L. : Ben, ils étaient trop âgés, là. Ils ne travaillaient plus. Ils étaient dans les soixante-dix (70), quatre-vingts (80) ans. Ils n'étaient plus jeunes dans ce temps-là.

A.B. : Que vous disait-on quand on vous tirait aux cartes?

M.L. : Qu'on allait rencontrer quelqu'un je ne me rappelle pas tellement.

A.B. : C'était en rapport avec l'amour?

M.L. : Oui. Je ne voulais pas qu'elle me parle de travail parce que j'ai assez travaillé chez nous. J'étais dans les plus vieilles, fait que les planchers, pis les murs ... On était plusieurs, on était douze (12) à la maison. Et moi, j'ai eu huit (8) enfants. Il m'en est resté cinq (5). Il y en a trois (3) qui sont décédés en bas âge. J'ai quatre (4) filles pis un garçon.

A.B. : Est-ce que vous les avez eus longtemps après vous être mariés?

M.L. : Non, dans ce temps-là, on perdait pas de temps.

A.B. : Et comment ça s'est passé entre le moment de la rencontre et celui du mariage?

M.L. : Là, lui il restait à La Pocatière et moi à Rivière-du-Loup. Fait qu'on se voyait pas souvent. Et il travaillait, lui. Et il avait ses parents, lui aussi. À La Pocatière, je le voyais à tous les jours parce qu'il passait le lait, mais on n'avait pas le temps de parler de grand-chose. Il fallait qu'il s'en aille. Mais on se voyait toutes les semaines. Je le trouvais de mon goût, c'est effrayant. Parce que j'avais déjà sorti avec un garçon et je l'aurais aimé lui aussi, mais ses parents ne voulaient pas qu'il sorte avec moi. Sa mère avait écrit une lettre à ma mère pour que son garçon ne vienne pas à la maison. Je sais pas pour quelle raison, elle ne me connaissait pas. Je sais pas quelle sorte de monde c'était ça, là. Je l'ai pas compris moi-même. On lui a joué des tours quand même à la madame. Moi, j'étais avec mon frère et un autre ami, on était allés faire un tour de bateau à Rivière-du-Loup, on avait traversés sur le bateau le dimanche. Elle a pas eu connaissance de ça, elle. Elle savait pas ça, elle là, que j'étais partie avec son garçon. Pis on lui a jamais dit.

A.B. : Après le moment où vous avez vu votre mari pour la première fois, qu'est-ce qui s'est passé juste après?

M.L. : On a veillé à la maison. On pouvait pas faire grand-chose.

A.B. : Le jour même? Tout de suite après?

M.L. : Oui. À La Pocatière, il y avait pas grand-chose. On ne pouvait pas aller au théâtre, il n'y avait rien dans ce temps-là. Fait qu'on était à la maison, on se berçait dans le salon et on se parlait de différentes choses. Des choses qui nous étaient arrivés durant la journée et je ne sais plus, ça fait trop longtemps de ça. Mais fallait pas être trop proches parce qu'on était vis-à-vis de la porte du restaurant de mon frère. Et les gens entraient, alors il ne fallait pas rien faire de scandaleux, là. Fallait être respectueux pour tout le monde. Fait que on a toujours été tranquille.

A.B. : Vous aviez quel âge à ce moment-là?

M.L. : Oh, je devais avoir une vingtaine d'années.

A.B. : Et comment c'est arrivé le jour où vous avez décidé de vous marier?

M.L. : Ben là, il est venu à Rivière-du-Loup pis il m'a dit : "Sais-tu, on va se marier". Fait que j'étais contente. J'ai dit : "C'est correct, on va se marier". Pis là j'ai dit : "On va se marier la journée de ma fête". Moi, je suis du 26 avril. Mais ça adonnait un dimanche cette année-là. Pis le dimanche, on se marie pas. Fait qu'on s'est mariés le 25.

A.B. : Pourquoi ne pouvait-on pas se marier le dimanche?

M.L. : C'était comme ça. Dans ce temps-là, les curés étaient souvent là. À tous les ans, ils faisaient la visite paroissiale, là. Pis là, ma belle-mère, elle avait seize (16) enfants, elle. Pis là, le curé disait : "Ben là, Mme Martin, on va ben faire baptiser l'année prochaine". Fait qu'il fallait pas qu'elle arrête, là. Dans ce temps-là, les curés avaient le nez fourré là-dedans. Ils n'avaient pas d'affaire là, mais ils étaient là pareil. Ils ne connaissaient rien de la famille, eux autres, ils n'ont jamais élevé d'enfants. Pis la madame en avait eu seize (16), là. Imaginez, c'est du monde ça là.

A.B. : Lors des visites paroissiales, vous souvenez-vous comment ça s'est passé quand le curé est passé chez vous?

M.L. : Quand j'étais chez nous, il fallait se mettre à genoux quand il arrivait, pour lui dire : "Bonjour monsieur le curé". Et là, il parlait lui là. On disait pas grand-chose dans ce temps-là, nous autres. On parlait pas. Fait que c'est lui qui parlait. S'il nous parlait, on répondait. Parce que chez nous mon père était sévère, pis il fallait pas parler. Il me disait : "Tu parleras quand tu seras chez vous". Fait qu'à la maison, on n'avait pas le droit de parler. Je sais pas pour quelle raison il avait décidé ça, là. Fait qu'on parlait pas. On était pas malcommode.

A.B. : Comment faisiez-vous pour communiquer?

M.L. : Ben entre nous autres, on finissait par se parler. Moi, si je voulais sortir, je pouvais pas sortir. Les garçons avaient le droit de sortir, mais les filles avaient pas le droit. "Si tu veux avoir une bonne fille, faut pas qu'elle sorte de la maison. Les garçons vont venir te chercher chez toi". Pis là, si je voulais mettre du rouge à lèvres, il ne voulait pas. Fait que

je le mettais quand j'étais rendue sur le trottoir. Pis avant d'entrer, je l'ôtai. Fallait faire ça, parce qu'on pouvait faire rien.

A.B. : Mais lui, est-ce qu'il parlait à la maison?

M.L. : Non. Il ne disait pas grand-chose. Il travaillait sur le chemin de fer. Et on avait une passe pour sortir, pour faire des voyages. Et quand on voulait faire des voyages, il fallait lui demander de faire venir une passe. Mais c'était le chialage à chaque fois. Il ne voulait pas, c'était toujours la même histoire. Fait que ... on n'en demandait pas souvent. Ben moi, la première fois que je suis partie en train, j'étais avec mon grand-père. On montait à Montréal. C'était avant de me marier.

A.B. : Et qu'est-ce que vous avez fait avec votre grand-père à ce moment-là?

M.L. : Ben mon grand-père, j'aurais ben voulu faire des choses avec, mais il était mesquin. Il nous donnait jamais rien. Ah, il était épouvantable. Pis c'était un monsieur qui avait de l'argent, ça là, là. Mais il nous donnait jamais rien.

A.B. : Mais vous étiez venue à Montréal avec lui?

M.L. : Oui, moi ça me coûtait rien, j'avais ma passe. Il m'amenait voir mes tantes. Les sœurs de ma mère étaient à Montréal. On restait là une journée.

A.B. : Vous souvenez-vous de cette journée à Montréal? C'était une belle journée?

M.L. : Ben la première fois que je suis venue à Montréal, la matante pis le mononcle ont dit : "Embarque dans l'auto, on va aller faire un tour". Mais j'étais fatiguée, moi, j'étais tannée de ma journée. J'aurais aimé mieux m'asseoir et rien faire. Mais là, je suis partie avec eux-autres, il fallait ben que je suive. Pis là, on est allés faire un tour dans la ville. Moi, je connaissais pas grand-chose de la ville, là, pis ça m'intéressait pas tellement non plus. Après ça, ils voulaient me présenter un chum, mais moi j'étais pas intéressée, parce que j'avais l'autre dans l'idée. Mais tu sais, il y en a qui sont forts là-dessus pour nous présenter des chums.

A.B. : Et est-ce qu'ils vous l'ont présenté, finalement?

M.L. : Oh oui, j'ai sorti un soir avec lui au théâtre. Ils appelaient ça au théâtre dans ce temps-là, mais c'était au cinéma. Pis, c'est resté là. J'ai jamais ressorti avec lui et je l'ai jamais revu. Ça ne me tentait pas, j'avais déjà l'autre dans l'idée.

A.B. : Alors vous êtes retournée à La Pocatière et vous avez revu l'autre. Et que s'est-il passé?

M.L. : On s'est préparés pour se marier.

A.B. : Et ça faisait combien de temps que vous vous étiez rencontrés?

M.L. : On s'est fréquentés un an à peu près.

A.B. : Vous, vous ne lui auriez pas proposé de vous marier?

M.L. : Je pense pas. Ça marchait pas de même. C'était pas à la mode, dans le temps.

A.B. : Mais vous le saviez qu'il allait vous proposer de vous marier?

M.L. : Ben, je m'en doutais, oui.

A.B. : Et le mariage, comment ça s'est passé?

M.L. : C'était un mariage ben ordinaire, là. On avait invités des parents et des amis. J'avais une amie de fille et elle, elle a tout fait mon linge avant que je me marie. Elle a fait ma robe de mariée. Elle a tout fait ça. Elle était couturière. Fait qu'elle a tout fait mes affaires, tout mon linge. Fait que maman lui avait payé son voyage pour venir, parce qu'elle restait à Montréal, elle. Fait qu'elle est venue à mon mariage.

A.B. : Et elle avait tout fait à la main. Ça devait être magnifique.

M.L. : Oui. Et elle a fait mon ensemble pour dormir, aussi. Ah, elle m'avait fait des belles choses. Je me suis mariée en blanc, une belle robe blanche simple, mais pour dormir, c'était en rose. C'est pas tout l'monde qui en avait des pareils, là. Elle s'appelait Gabrielle,

mais on l'appelait Gabi. Et elle chantait très bien. C'était tous des chanteurs dans cette maison-là. Je pense qu'ils étaient dix-sept (17) ou dix-huit (18) enfants. Pis j'ai ben connu sa mère. Elle était fine comme tout. Mais son père, je pense qu'il était décédé. Je l'ai pas connu. Et on se rencontrait souvent, parce qu'elle restait pas loin de chez nous. Moi, je m'étais fait plusieurs amies à Rivière-du-Loup parce que j'étais dans les J.O.C. (Jeunesse ouvrière catholique).

A.B. : Ah, qu'est-ce que c'est?

M.L. : C'était pour les jeunes, pour qu'ils ne fassent pas de mauvais coups. On se rencontrait, on faisait des réunions et on faisait des soirées. Comment je dirais ben ça, donc comment on appelait ça On faisait des fêtes, et on faisait comme des pièces de théâtre. Mais moi, j'ai pas joué souvent. Mais il y en avait qui jouait souvent. Ils étaient habitués à ça. On s'en allait sur le théâtre pis on s'organisait. On inventait tout nous-mêmes.

A.B. : Et vous étiez nombreux?

M.L. : On était une douzaine à peu près. On était toutes des filles, là. Il est venu des gars plus tard, mais au début c'était seulement des filles.

A.B. : Il y a quelqu'un qui s'occupait des J.O.C.?

M.L. : Oui, il y avait quelqu'un qui s'occupait de ça. Les têtes de ça étaient à Québec. Ils venaient des fois à Rivière-du-Loup, là. Mais on avait une présidente. Elle s'appelait Thérèse. C'est de valeur, elle est décédée, elle aussi. Je pense que c'est la seule qui restait. Ah oui, j'avais ben des amies. Il y avait aussi Emma, Rachel ... oui, j'avais plusieurs amies. J'étais une jeune adolescente dans ce temps-là. Et on chantait aussi, dans les J.O.C. Ben nous autres, la famille, on chantait pas mal. On aurait pu faire comme les Dion, là. Mais on n'a pas eu la chance. Quand j'arrivais chez moi, après que j'aie été mariée, ils me chantaient : "Venez divin Messie". En rentrant là, je les entendais chanter. J'étais enceinte, moi là, c'est pour ça le "Venez divin Messie". Ça, j'oublierai jamais ça. J'étais enceinte de ma première. Marie-France, elle s'appelle Marie-France. Elle a soixante-trois (63) ans aujourd'hui. Mes enfants ont juste un an de différence entre eux. J'ai quatre (4) filles et un beau grand garçon.

Mes filles aussi sont belles, mais il y a une de mes amies qui a un œil sur mon garçon. Mais là je lui ai dit qu'elle ne pouvait pas avoir un œil sur lui, là. C'est pas correct. Ils sont bien fins pour moi, oui. Cinq (5) enfants, ça se fait plus maintenant. Le curé ne m'a jamais poussée, par exemple. Il passait à la maison, mais j'étais trop jeune dans ce temps-là, moi.

A.B. : Quand vous avez eu des enfants, ça n'existait plus les visites paroissiales?

M.L. : Oui, ça se faisait encore.

A.B. : Mais le curé n'est jamais passé chez vous pour vous dire d'en avoir un autre, ou pour vérifier?

M.L. : Non, il n'est jamais venu me donner des conseils. Pour moi, il passait peut-être plus dans ce temps-là, je sais pas. J'me rappelle pas, là.

A.B. : Et vous alliez à la messe, j'imagine?

M.L. : Ah oui, à tous les matins. À tous les matins, on se levait et on allait à la messe. Ça c'était avant que je sois mariée. Les parents ne venaient pas. On partait tous les enfants ensemble et quand on revenait, c'était l'heure du déjeuner. Fait que je faisais le déjeuner à mes frères et sœurs. J'étais la plus vieille, moi là, j'avais des responsabilités. La vieille, fallait qu'elle se bouge. On était douze (12) enfants. J'en ai beaucoup de frères et sœurs, encore. Il y en a à Rivière-du-Loup, il y en a à Québec je suis la seule à Montréal.

A.B. : Comment ça se fait?

M.L. : Ben, je me suis mariée et je suis venue à Montréal. Alors, j'ai des sœurs à Lévis, à Rivière-du-Loup et j'en ai une qui est décédée l'an passé. Francine est décédée du cancer. J'ai un frère qui est curé, pis là, il est malade lui aussi. Il fait du cancer, pis ça l'air qu'il en a pas pour longtemps. Ma sœur m'a dit ça qu'un moment donné on allait être appelés et ce serait fini. Mais j'ai dit : "On va y souhaiter bonne chance". Mais je serais contente que ce soit fini, là, parce qu'il souffre tellement, pauvre lui. Je suis allée le voir il n'y a pas longtemps. Je l'appelle de temps en temps.

A.B. : Il est à Montréal?

M.L. : Non, il est dans un collège.

A.B. : Ah oui, pour revenir en arrière, vous me disiez que vous alliez à la messe tous les matins.

M.L. : C'était l'habitude, ça. Tous les matins on se levait, on se lavait, on s'habillait et on allait à la messe.

A.B. : Et comment ça se passait la messe dans ce temps-là?

M.L. : Ben on s'en allait prier et on allait communier. Quand c'était fini, on s'en allait chez nous. On s'en allait déjeuner.

A.B. : Comment ça se passait la communion? Je n'ai vraiment pas connu ça.

M.L. : Ben là, le prêtre nous donnait une hostie, pis là, il nous donnait la communion. L'hostie, c'est comme un petit rond et il nous donnait ça. Et je pense qu'il nous disait : "La paix du Christ" ou quelque chose comme ça.

A.B. : Et qu'est-ce qui se passait d'autre à la messe?

M.L. : Ben il y avait la messe et après ça, ben on s'en allait chez nous. Ça devait durer à peu près une demi-heure ou trois quarts d'heure.

A.B. : Et le dimanche, c'était différent?

M.L. : Ben le dimanche, il y avait la grand-messe. Mais moi, j'allais pas à la grand-messe parce que je gardais mes frères et sœurs. Mais mes parents y allaient. Et ça a duré toute ma jeunesse, jusqu'à ce que je me marie. Après mon mariage, je suis allée habiter chez mes beaux-parents pendant deux (2) mois.

A.B. : Et comment ça s'est passé?

M.L. : J'ai trouvé le temps long. Pis moi, j'étais timide, fait que je ne voulais pas m'immiscer dans leurs affaires. Je voulais pas déranger personne.

A.B. : Et votre mari pendant ce temps-là, il travaillait?

M.L. : Oui, il passait le lait. Dans ce temps-là, c'était dans une voiture avec un cheval. Et les chevaux étaient tellement habitués qu'ils arrêtaient eux-mêmes à toutes les portes. Mon mari descendait, il allait porter son lait, il rembarquait et le cheval repartait. Pis quand c'est devenu plus gros, il y a quelqu'un qui est venu travailler chez nous. C'est lui qui passait le lait et mon mari faisait autre chose. Par exemple, il allait chercher le lait chez les cultivateurs. Je n'ai jamais passé le lait avec lui, mais il y avait un endroit pour embouteiller son lait et là, j'allais l'aider à embouteiller le lait pis tout ça. Jusqu'à temps que Marie-France vienne au monde. Après, j'ai lâché ça pour m'occuper d'elle. Mais j'ai continué à m'occuper de la comptabilité.

A.B. : Vous avez appris ça où la comptabilité?

M.L. : Toute seule quand tu sais compter ... Mais moi, j'aimais ça aller à l'école, mais ma mère m'a retirée pour travailler à la maison. J'aimais ça, mais dans ce temps-là, on ne parlait pas. J'aurais aimé ça aller à l'école plus longtemps.

A.B. : Comment c'était l'école, à ce moment-là?

M.L. : C'était des religieuses qui étaient là. Elles étaient fines, les religieuses. Pis on avait toutes sortes de matières à apprendre. Il y avait la géographie, l'histoire sainte, le catéchisme, les mathématiques, le français, pis toutes sortes d'autres affaires. Moi en mathématiques, j'étais bonne. Mais en géographie, j'étais pas forte. C'était en même temps que la J.O.C. Ça j'ai ben aimé ça. Chez nous, j'avais pas le droit de sortir, fait que là, ça me donnait une sortie. Il y avait pas de chialage parce que j'allais à la J.O.C. En tout cas, j'ai aimé ça, ma jeunesse. Et le vendredi, ma mère faisait des pâtés aux patates, comme ils appelaient, là, et elle faisait des tartes et du gâteau. Elle, elle faisait du gâteau blanc et moi, je faisais du gâteau au chocolat.

A.B. Quand vous vous êtes mariée, tout a beaucoup changé?

M.L. : Ben, j'avais beaucoup moins de choses à faire. Là, je suis tombée seule avec mon mari. Je l'aimais tellement, que j'ai ben aimé ça. C'était une autre vie, là. Mon mari passait le lait, je faisais la comptabilité. Ça a duré cinq (5) ans. Après, il a vendu ça et on est venus à Montréal.

A.B. : Pourquoi êtes-vous déménagés à Montréal?

M.L. : Tout ça a commencé par un voyage à l'exposition de Québec avec mon mari, mon beau-frère et ma belle-sœur. Quand on est revenus, on a fait un accident. Là, ils ont ramassé mon mari dans le fond du camion. Ils l'ont transporté à l'hôpital, et il est resté là une bonne semaine. Je sais pas trop ce qu'il avait. Ils ne nous disaient pas tout dans ce temps-là. Ma belle-sœur avait pas grand-chose, mon beau-frère avait rien, mais moi je me suis cassé un bras. J'avais une de mes sœurs qui gardait à la maison. Quand elle m'a vue arriver, elle a dit : "Moi, je reste pas ici, je m'en vais chez nous". Fait qu'elle a appelé maman qui lui a dit de s'en venir. Fait qu'il y a une autre de mes sœurs qui est venue, pis elle est pas restée, elle non plus. Fait qu'ils m'ont laissé toute seule avec un bras dans le plâtre. Et pour faire le lavage, c'était pas facile. Il fallait vider la machine à la chaudière et j'étais toute seule pour m'occuper de ça. Pendant ce temps-là, mon mari était toujours à l'hôpital. Quand il est revenu, il avait juste un œil. Il a passé sa vie avec juste un œil. C'est après ça qu'on est déménagé à Montréal.

A.B. : Et à Montréal, le travail du lait c'était terminé?

M.L. : Oui. Il a travaillé à différentes places, après. Je ne me rappelle pas au juste, mais il avait de la difficulté à se placer parce qu'il avait juste un œil. Quand il passait des examens, il fallait qu'il triche. Il regardait de travers. Pis moi, j'étais toujours craintive. J'avais toujours peur qu'il trouve rien. Mais il a été assez chanceux ... Quand on se fréquentait, on n'avait pas d'argent pour sortir. On se berçait et on se parlait. Ma fille a encore les deux (2) chaises berçantes qu'on avait quand on s'est rencontrés mon mari pis moi. Pis quand j'étais chez nous, j'avais pas le droit de sortir. Fait que j'ai pas eu une vie tellement ... ben ordinaire. Mais j'ai bien travaillé. Ils disent que le travail fait pas mourir, fait que je suis pas morte encore. Mais moi, je suis tannée de vivre, là. Je voudrais mourir. Je suis tannée de cette vie-là. Ah oui, ah oui ... C'est pas agréable de rester ici. J'aime pas ça. Ça

me donne quoi de vivre, là? On est pus bon à rien, on peut pus rien faire. Je suis même pas capable de marcher. Moi, je demande au Bon Dieu de venir me chercher, pis y vient pas. Je sais pas s'il est sourd ou quoi ... Il y a encore des choses que j'apprécie, mais d'autres pas.

A.B. : C'est vraiment intéressant d'entendre vos histoires. J'apprends beaucoup. Et je suis fascinée aussi par le rapport à la religion qu'il y avait dans ce temps-là.

M.L. : Oui. Et moi je comprends pas pourquoi ils venaient mettre leur nez là-dedans. Ils ne connaissaient rien à la famille. Dire à une femme qui a déjà seize (16) enfants d'en faire un autre. C'est pas catholique, ça. Elle en avait déjà assez de même. C'est pas eux autres qui les élevaient.

A.B. : Mais vous, vous aviez la foi?

M.L. : Oui.

A.B. : Et cela vous a aidé, j'imagine?

M.L. : Oh, je ne sais pas si ça m'a aidée, mais c'était comme ça. On allait à la messe à tous les jours et si on n'y allait pas, on avait l'impression qu'on passait pas une bonne journée, qu'on manquait quelque chose. Fait qu'on aimait ça y aller.

A.B. : Ça va être l'heure de votre diner, Madame Lepage.

M.L. : C'est pas ben bon, ici. C'est du bon manger, mais c'est mal apprêté. Quand on était jeunes, chez nous, mon père faisait un bon rostbeaf saignant les dimanches. C'était bon. Le reste du temps, c'est ma mère qui cuisinait et elle cuisinait très bien. Elle nous faisait des cretons, j'en ai fait moi aussi et ma fille en fait. Elle m'en a apportés, ils sont dans le frigidaire. Mais ici, tu ne manges pas comme tu veux. Il faut le demander. Ils ont pas toujours le temps d'aller chercher ça. Et nous autres, on peut pas aller chercher ça. On n'a pas le droit ... Je suis la seule qui parle dans ma chambre, ici. Fait que c'est ennuyant rester ici. Ça fait plusieurs fois que je demande pour aller ailleurs dans une autre chambre, quelque chose. Ils ont pas de place. Mais je voudrais m'en aller dans une chambre toute seule. Toute seule. Il n'y en n'a pas. Là, j'attends une place pour aller ailleurs. C'est ma fille

qui cherche ça, là. Une chambre toute seule pour avoir la paix. Mais il y a pas de place nulle part. Et je suis pas la seule ici. Il y en a plusieurs qui ont le même problème que moi, là. Ils attendent pour aller ailleurs, mais il y a pas de place. Quand même que tu paies, il y a pas de place pareil. Y'a pas grand fun à avoir ici. Ils annulent des activités parce qu'il y en a trop qui sont malades. Alors ceux qui sont pas malades, ils font quoi? Ils sèchent. Il y a la messe, c'est intéressant. Il y a toujours beaucoup de monde. Il y a des activités comme aller aux pommes. J'y suis pas allée. Ou on peut mettre ça ces pommes-là, après? On peut pas les garder. Je vais regarder le calendrier tantôt.

A.B. : C'est vraiment l'heure de votre diner, Mme Lepage. En tout cas, ce fut vraiment un plaisir de vous rencontrer.

M.L. : J'espère que je ne vous ai pas trop ennuyée.

A.B. : Jamais de la vie, au contraire.

B.3 M. Bédard, pour *Amour*

A.Bé. : Quand t'es marié, il faut que tu acceptes l'autre personne comme elle est. Il y en a qui voulait continuer à faire leur vie, comme ils étaient avant, ils ne voulaient pas changer. Quand t'es marié, il faut que tu acceptes de rester à la maison et d'avoir soin de ta femme, et ta femme a accepté la même chose. Mais moi, ça faisait longtemps que j'avais accepté. Ceux qui n'acceptaient pas ont lâché le cours de préparation au mariage. Moi j'ai pas lâché le cours.

A.Bo. : Votre femme, vous l'avez rencontrée comment?

A.Bé. : C'est sa tante qui me l'a fait rencontrer. Là où je faisais mon épicerie, sa tante était là et elle questionnait mon père quand il y allait. Moi j'avais à peu près trente-huit (38) ans. Et c'est elle qui me l'a fait rencontrer. Moi, j'avais deux bâtisses à Montréal. J'aurais continué encore quatre ou cinq ans et j'aurais arrêté de travailler. Mais on a vendu ça. J'pouvais pas travailler pis avoir soin d'elle. Fait que j'ai vendu ça. C'était pas cher rester à la maison dans ce temps-là, et j'ai vécu avec ça.

A.Bo. : Vous avez été combien de temps ensemble avant de vous marier?

A.Bé. : Ben moi j'ai sorti un an et demi avec elle. J'ai dit on va faire le cours de préparation au mariage, parce qu'on en voyait trop qui n'étaient pas heureux, des femmes pis des hommes. Moi je prenais de la bière dans ce temps-là. Quand je l'avais rencontrée, elle m'a dit : "Comment ça se fait que les autres femmes prennent de la bière? Et c'est pas leur mari qui sont avec". Fait que j'ai choisi que c'était fini.

A.Bo. Pensez-vous que c'est mieux de ne pas se marier trop jeune?

A.Bé. : Pourvu que tu fasses la préparation au mariage. Il y a des cours de préparation au mariage et tu vois si l'autre personne va accepter oui ou non, durant le cours. Si elle ne veut pas l'accepter, ben ... elle va se tasser. As-tu déjà eu connaissance de ça, des cours de ...?

A.Bo.: Je sais que ça existe, j'en ai déjà entendu parler.

A.Bé.: Dans mon temps, il y avait des cours de préparation au mariage. J'avais pas besoin de faire ça, j'y suis allé pareil. Mais elle, disons qu'elle avait un certain âge. Elle avait trente- trois (33) ans, moi j'avais quarante (40) ans, quand je me suis marié. On avait sept (7) ans de différence. Mais elle, elle n'avait jamais rencontré de gars. Elle voulait se marier, elle voulait rencontrer quelqu'un. C'est sa tante qui l'a fait rencontrer. Elle, elle venait de Valleyfield. Comment dire ça, où je faisais mon épicerie, mon père arrivait ... mon père était avec ma mère et ils allaient faire l'épicerie et ils se questionnaient tous pour savoir ce qu'ils faisaient. Alors, elle a tout su avant même de me rencontrer. Elle savait tout. Pis ce qui est arrivé, elle a téléphoné à sa nièce, pis moi je l'ai rencontrée là. Elle a dit : "Il y a quelqu'un qui veut te rencontrer". On s'était jamais vus, nous autres, là. Elle travaillait à Valleyfield, elle ne travaillait pas à Montréal.

A.Bo.: Vous souvenez-vous comment vous vous sentiez à ce moment-là?

A.Bé.: Non, pas les premières fois, mais j'ai vu que ça pouvait arriver. J'ai sorti avec des bonnes filles, aussi.

A.Bo.: Mais vous n'étiez pas marié, avant?

A.Bé.: Non, non, je me suis jamais marié avant. J'en ai rencontré une à Sherbrooke, la fille, c'était une coiffeuse et elle a dit : "Non non, il a deux enfants, lui". Mais c'était pas moi, c'était mon frère qui avait deux enfants, c'était pas moi. Mais moi j'arrivais, j'avais le tour. J'ai dit : "Viens-tu, on va au club?" Elle ne voulait pas y aller. Je dis, viens, on va faire un tour. J'y payais une bouteille et je prenais du coke. Elle a pris onze (11) grosses bouteilles de bière. Fait que j'ai dit, c'est pas pour moi, ça. Elle était alcoolique, elle portait ça, mais moi je n'en prenais plus. Je voulais plus moi. Et j'ai pensé : elle va me jouer un tour pareil comme mon frère. Sa femme est alcoolique. Mon frère a été malheureux tout le temps de sa vie. Avec sa pis pourtant, c'est pas lui qui l'a mise alcoolique. C'est l'autre gars avec qui elle est sortie avant. Pis les autres lui ont dit : "Tu marieras pas c'te famille-là". Fait que ... elle allait chercher un gars, et elle était enceinte, elle. Ils ne voulaient pas ses parents qu'elle le marie. Fait que ... elle a marié mon frère le plus vieux. Ils ont été malheureux tout le temps

de leur vie. Elle, je sais pas si elle a été malheureuse, mais lui a été malheureux tout le temps de sa vie. Et les enfants ont été marqués de ça. Mon frère travaillait à la flotte, sur les chiffres. Quand il arrivait sur les chiffres de quatre à minuit, elle allait à Chicoutimi prendre de la bière. Quand elle manquait son autobus, ils se tiraillaient. Ben les quatre enfants sont marqués de ça. Pis moi, quand ils m'ont conté ça, la plus vieille a dit : "Ben c'est pas drôle la vie". Ils n'ont jamais aimé leur mère. Quand ils voulaient faire un voyage, s'en retourner en autobus ... ils étaient à Québec où l'autobus arrêtait, pis ils attendaient là, eux autres. Pis elle, elle allait à l'hôtel prendre de la bière. C'est quelque chose. Moi, c'est pas ma vie, ça, pis c'est les enfants qui me l'ont conté. Ils avaient toujours peur que leur père arrive pas assez vite pour prendre l'autobus. Fait que moi, j'ai été marqué de ça. Fait que je voulais pas Fait que je faisais attention. J'avais le tour de savoir à qui j'avais affaire.

A.Bo. : Et votre femme quand vous l'avez rencontrée la première fois, elle savait déjà plein de choses de vous, mais vous, saviez-vous des choses d'elle?

A.Bé.: Non, je savais pas, je savais rien. Juste sa tante savait.

A.Bo. : À partir de là, comment ça s'est passé?

A.Bé. : Nous autres, ça s'est bien passé. Elle avait trente-trois (33) ans, elle voulait rencontrer un gars et elle n'avait jamais rencontré de gars. Elle voulait rencontrer un gars pour se marier. Seulement, elle aussi où elle travaillait dans le bureau, le siège n'était pas adéquat. Elle avait mal aux reins et elle a encore mal aux reins. C'est quand elle travaillait à Valleyfield. Elle a eu mal aux reins toute sa vie. Elle va toujours avoir mal aux reins.

A.Bo. : Vous vous êtes mariés, finalement?

A.Bé.: Oui, on s'est mariés mais j'ai dit, je m'oblige à faire un cours de préparation au mariage, autrement je voulais pas me marier.

A.Bo. : C'était comment le mariage?

A.Bé.: À l'église, dans la religion catholique.

A.Bo. : Est-ce que c'était un beau moment?

A.Bé. : Ah oui.

A.Bo. : Est-ce que vous pouvez m'en parler un peu?

A.Bé. : Ben moi, j'ai été heureux dans ma vie. J'ai été heureux. J'avais une femme qui m'a supporté partout. Parce que je ne l'aurais pas mariée sinon. Quand on a fait le cours, ils nous questionnaient pis il y a deux couples qui ont lâché. Je sais pas ce qu'ils ont fait après. Faut que tu acceptes l'autre personne telle qu'elle est et elle doit t'accepter comme tu es.

A.Bo.: Qu'avez-vous appris dans ces cours-là?

A.Bé. : Heu c'est compliqué à dire, je me rappelle pas trop de tout. Mais chacun posait des questions. Moi j'aurais pu poser des questions, ma femme aurait pu poser des questions. On n'était pas mariés. Pis eux autres, fallait qu'ils arrivent à accepter l'autre tel qu'il est. Il y en avait qui étaient des joueurs de hockey. Ils voulaient continuer à être joueur de hockey. Mais il étaient pas payés pour ça. Ils voulaient continuer leur vie, pas avoir affaire à la maison. Fait que ils ont lâché. D'autres, c'était d'autres activités. Faut que tu t'arranges pour vivre avec elle, avec ta conjointe. C'est pour ça qu'ils ont pas tous fini leur cours. Le cours, c'était dix (dix) semaines de file, à tous les samedis soirs. Si t'es pas capable de suivre le cours ben ils ont laissé le cours. Ils ont arrêté de faire le cours. Ils sont peut-être mariés pareil, mais s'ils acceptaient pas ... Faut que tu acceptes tout le temps l'autre, ta conjointe. Fait que c'est comme ça qu'on a été heureux. Moi, j'accepte ma femme et elle, elle m'accepte tel que je suis.

A.Bo. : Vous avez compris ça.

A.Bé. : Oui, j'ai compris ça. Pis j'aurais pas eu besoin de faire le cours pour comprendre ça. Je l'avais compris avant. Parce qu'il y avait onze (11) enfants chez nous, pis nous autres on était les quatre (4) derniers. Moi, j'étais le quatrième des derniers. Fait qu'on savait tout ça. Qu'est-ce qui se passait dans les plus vieux, on savait toute ça. Comme ma soeur, elle a marié un gars jaloux. Elle n'était pas heureuse. Il dit, on va partir un comptoir à lunch pour manger. Pis, il voulait pas qu'elle parle mais il y en avait qui parlait plus

longtemps, il n'était pas content. C'est ça, la jalousie. C'était très lourd, des fois. Il y avait une petite cousine, je suis sortie avec, avant ma femme. Un gars était jaloux, finalement, il a fait sept (7) ans de prison, lui, il a fini par lui donner un coup de marteau, ça lui a passé à travers la tête. Elle est morte au bout d'un mois. Il a fait sept (7) ans de prison et il avait quatre (4) enfants. Ben moi, je l'ai laissé la fille avant, on allait bien ensemble. Mais, je l'ai laissée, je voulais pas me battre avec lui. Je voulais rien savoir de ça. Moi, je me bats avec personne. Je lui ai dit : "Tu arranges tes affaires toi-même". Elle avait déjà sorti avec lui. Tu le voyais quand il arrivait, il avait les poings fermés. Ben il l'a tuée. Là où elle travaillait, ils ne voulaient plus le voir. C'était un gars jaloux. Ils travaillaient tous les deux pour l'Hôpital des vétérans. Ils faisaient la vaisselle. Les autres qui étaient là lui disaient qu'ils ne voulaient plus le voir. Moi je n'avais pas de jalousie, je suis heureux tel que je suis. Il y avait beaucoup de filles qui voulaient sortir avec moi. Je n'étais pas pressé, moi. Je voyais les plus vieux de mes frères qui étaient malheureux. Et mes sœurs, il y en avait qui étaient heureuses, mais d'autres pas si heureuses que ça. Fait que j'ai décidé d'attendre d'avoir la bonne et j'ai été heureux avec. Excepté qu'elle peut pas venir trop me voir, elle souffre des reins. Elle a de la misère à marcher et elle souffre des reins.

A.Bo. : A-t-elle de l'aide?

A.Bé. : Il y a rien qui l'aide. Elle a fait application à une place pour qu'ils viennent la chercher pour se faire soigner. Mais il faut qu'elle attende. Quand je la vois arriver ici, elle a de la misère, j'aime autant qu'elle reste à la maison pour se reposer. Il y a un de mes gars qui a soin d'elle. Il va la voir deux (2) fois par semaine. Il travaille à Montréal. Et l'autre, il vient quand il vient se promener. Il reste à Gatineau et il travaille pour le gouvernement. Elle aime bien les petites filles, ma femme. Eux autres, ils ont deux (2) petites filles. Elle les aime.

A.Bo.: Vous avez eu des enfants, si je comprends bien.

A.Bé. : J'ai eu deux (2) gars. Le plus vieux était malade. On en a eu soin. Il est allé à l'hôpital Ste-Justine. On voyageait, on allait le chercher. Il a guéri par l'amour. On l'a guéri. Il est content aujourd'hui. Plus tard, le gouvernement fédéral lui a offert une job pour aller sur toutes les compagnies à travers le Canada. Pis sa femme a pas voulu. Elle a dit : "Je vais

rester avec toi, mais tu vas rester avec moi". Pis ils sont heureux, c'est ça qui est essentiel. C'est ça qui est essentiel dans la vie. Comme moi, j'arrive, je dis mes prières. Je prends une heure de temps à dire mes prières. Toutes sortes de prières. Ça me donne le courage de.... de choses. J'ai eu deux (2) crises de cœur, ça me donne le courage de sortir de ça. Je sais pas quand je vais mourir. Je suis préparée à mourir. J'ai pas peur de mourir. Les autres ont peur un peu, mais j'ai pas peur de mourir.

A.Bo. : Savez-vous comment ça se fait que vous n'avez pas peur?

A. Bé. : Mon père avait peur de rien. Moi j'ai fait comme lui sur les chantiers. Une fois, ils s'étaient mis trois (3) gars devant moi, devant un hôtel, 3 frères. Moi, je me suis fait barrer. J'avais pas peur. Un fois, mon beau-frère qui était dans les plus vieux voulaient se battre avec les plus vieux, moi j'étais dans les derniers. Je lui ai dit, pourquoi attendre les plus vieux, je suis là, moi. Sa femme aussi était batailleuse. On s'est tirailés trois quarts (3/4) d'heure de temps à terre. Au bout de trois quarts (3/4) d'heure, il avait mal dans les côtés. Il est allé pleurer sur sa mère. C'est un enfant gâté, il est allé pleurer sur sa mère. C'est bon à rien, ça. Il était marié avec ma sœur. Moi j'ai jamais eu peur par rapport au fait que mon père a jamais eu peur. J'ai donné trois (3) hivers pour lui, trois ans pour payer sa dette. Il devait tout ce qu'il avait, mon père. Astheure, je le remercie d'avoir été pauvre parce que ceux qui ont été élevés dans le luxe, ils ne font rien dans la vie. Ceux qui ont été élevés gâtés, là, ils font rien dans la vie. Pis moi, tous mes amis qui ont été gâtés, ils n'ont rien fait. Ils sont tous morts. Sont morts, astheure.

A.Bo.: Tantôt, vous avez dit quelque chose qui m'a intéressée. Vous avez dit que tous les matins vous priez et que ça vous donne du courage. Savez-vous qu'est-ce qui vous donne du courage?

A.Bé. : J'ai des livres de prières ici. Ils parlent de Jésus, ils parlent du Bon Dieu. Je les lis. J'en ai pour une heure à peu près. Ça me donne une chance. À part de ça, je fais des mots croisés. C'est bon pour ma tête, c'est bon pour ma mémoire les mots croisés. Ça change les idées.

A.Bo. : Et les prières, vous lisez les mêmes?

A. Bé. : Oui, je lis tout le temps les mêmes. Je vais te les montrer. Pis ma sœur m'en a amené d'autres.

A.Bo. : Quel courage cela vous donne?

A. Bé. : Ça? ça me donne confiance en moi. Mon père quand j'étais dans les chantiers avait toujours confiance. Il passait un prêtre pour ceux qui voulaient dire des messes. Mon père payait tout le temps pis on était pauvre. Il payait tout le temps pour la messe. Mais ça m'a donné confiance. Mon père avait peur de rien. Il s'est jamais battu, mais il avait pas peur de rien. Pis moi j'étais avec lui, et c'est ça qui m'a donné confiance. Pis ça, ces prières-là, ce qui est marqué dessus, là, ça donne confiance en la personne. On n'a pas peur de mourir. J'en parle à du monde, mais ils ont peur de mourir. Moi j'ai pas peur, j'ai jamais eu peur. Je suis venu au monde pour mourir, pour quelle raison j'aurais peur. Je ne sais pas pourquoi les gens ont peur. Mais moi j'ai senti, quand je sortais des chantiers, j'ai senti que le Bon Dieu était tout le temps à côté de moi. Il envoyait un ange gardien. Ils ont voulu me voler, moi, plusieurs fois. Il y avait un ange gardien qui venait à côté de moi. Pis ils vont dire que je suis fou. Mais ils ont essayé de me voler et ils n'ont jamais été capables. Ils vont dire que je suis fou. Il y avait toujours des voleurs. Ils savaient qu'on sortait de l'argent, pis j'avais pas peur de rien. Un coup, j'ai tombé à terre, j'entendais bang bang, mais j'étais correct. Je suis allé voir dans le miroir pis j'avais rien. Tu vas dire, c'est pas croyable, mais j'entendais fesser. Ils ne me fessaient pas moi, ils fessaient l'ange gardien. Ils vont penser que je suis fou. Mon père avait confiance et ma mère aussi priait à la maison. Mais seulement ... mon père j'ai été trois (3) hivers avec lui et il avait confiance. Il avait peur de rien. Il a jamais reculé. Pourtant il était pas si gros que ça, moins grand que moi. C'est la confiance qu'on a en-dedans de nous autres. Pis moi, j'ai jamais eu peur et je suis encore en vie. C'est ça que je comprends pas. Oui, j'ai jamais eu peur, moi.

A.Bo. : Quand vous avez rencontré votre femme, vous m'avez dit tantôt que vous attendiez la bonne, comment vous avez su que c'était elle?

A. Bé. : Qui me l'a fait rencontrer? Ben seulement, j'ai arrivé, je l'ai amené au club, elle ne prenait pas de bière, ni rien. Moi, je l'ai amené la fille de Sherbrooke, elle avait un enfant de six ans. Elle a pris onze (11) grosses bouteilles de bière. Je l'ai laissée. Elle a écrit au

curé de par chez-nous, le curé elle pensait que Mais j'étais pas courailloux. Y'a ben des filles qui voulaient me marier. Elles auraient aimé ça se marier.

A.Bo. : Et vous ça ne vous tentait pas?

A.Bé. : Non, je voyais les autres, les plus vieux qui étaient malheureux, pis ça me tentait pas.

A.Bo. : Et là, qu'est-ce qui vous a fait changer d'idée?

A.Bé. : Elle, je sais pas. C'est sa tante qui est arrivée et qui j'ai marié une bonne femme. Et j'ai dit : "Pour être certain, on va faire un cours de préparation au mariage". Fait qu'elle a accepté. On a fait tout le cours à Valleyfield. On a fait le cours de préparation au mariage. Elle accepte tout, elle. Elle m'a rien reproché, mais je prenais pas un coup, je prenais pas de bière. Tu pourrais la rencontrer, elle va te le dire. Elle est heureuse, mais elle est pas capable de venir ici. Elle ne vient pas souvent. Eux autres aussi sont heureux là-bas. Très heureux. Lui, sa femme vient tous les jours. Faut qu'elle soit heureuse, faut qu'elle l'aime son mari. Moi, ma femme est pas capable. Quand même qu'elle voudrait, j'aime autant qu'elle reste à la maison, elle a pas la capacité. Ses reins pis elle a de la misère, pis je veux pas qu'elle tombe. Elle prend l'autobus pis des fois elle s'en retourne en taxi. Ben non, je veux qu'elle se repose, elle est pas capable.

A.Bo. : Vous voulez son bonheur.

A.Bé. : C'est ça. On est heureux tous les deux. On se parle un peu. J'ai pas de téléphone, j'en veux pas. Je fais mes prières. Tout ce que j'y demande c'est moi qui j'avais un fonds de pension de la construction. Elle, elle a pas de fonds de pension. Elle a pas travaillé après qu'elle a été mariée.

A.Bo. : Y en a-t-il une là-dedans que vous aimez particulièrement, que vous aimez plus que les autres? (Tous les deux regardent les livres de prières).

A.Bé. : Ça, c'est mes prières du matin. Pis ça, c'est la prière de la libération. C'est curieux, quand on lit ça, on se libère notre cœur. Comme ma sœur, elle, elle passe son temps

à prier. Elle vient de Mercier, l'autre bord du pont. Elle, elle priait pis elle m'en a donné des prières. Pis elle m'en a donné trois (3) autres pour la messe. Tu regardes ça, mais seulement, on va à la messe, mais ils disent pas grand-chose à la messe. Ils ne disent pas de prières à la messe, là. Les prières, ça se fait quand toi-même tu pries. À la messe, tu vas là juste pour la communion. Avant, la messe ça durait une heure et demie de temps. Ils faisaient un sermon, pis toute. Quand j'étais jeune, ça. Après ça ... astheure ça dure une demi-heure la messe. C'est pas la même affaire. C'est passé de mode, on ira peut-être plus à la messe. Ça a changé. Mes petites nièces, je les laisse faire, moi. Mon gars y va pas à la messe, pis sa femme non plus. Qu'est-ce que tu veux que je fasse, j'peux pas en parler avec.

A.Bo.: Quand vous étiez jeune, vous y alliez à la messe?

A.Bé.: Nous autres on y allait tout le temps à la messe.

A.Bo.: C'était à tous les jours?

A.Bé.: Pas à tous les jours, les fins de semaine et ça durait une heure et demie.

A.Bo. Et vous voyiez plein de monde, j'imagine?

A.Bé.: Le prêtre faisait un sermon de quasiment quinze (15), vingt (20) minutes, une demi-heure de temps. Pis la messe, le dimanche là ... as-tu écouté le dimanche? Cinquante (50) minutes la messe le dimanche, à tous les dimanches à Radio-Canada. Je l'écoute à tous les dimanches. J'aime mieux ça qu'écouter la messe ici. Il fait un petit sermon pis toute. Des fois, tu vois des enfants. C'est beau de les voir faire. Ils vont d'une place à l'autre pour dire la messe les dimanches. C'est beau à voir. Des fois, s'il y a pas d'autres places qui acceptent, ils vont faire deux messes à la même place.

A.Bo.: Pouvez-vous m'expliquer quelles étaient les étapes à la messe pendant une heure et demie?

A.Bé.: Les étapes qu'il y avait, quand j'étais jeune, il y avait les chansons. En haut, là. L'église était en bas pis il y avait du monde au deuxième et eux-autres, ils étaient au troisième étage. Il y avait des chanteurs, là. C'est pour ça que ça durait longtemps la messe. C'était les

chansons. Ils chantaient durant la messe. C'était beau, c'est pour ça que ça durait une heure et quart, une heure et demie.

A.Bo. : Mais sinon, il y avait le sermon du prêtre et

A.Bé.: Le sermon du prêtre, il arrivait et tout d'un coup il se choquait. Il disait : "Vous allez tous aller en enfer".

A.Bo. : Ben voyons donc, pourquoi ils vous disaient ça?

A.Bé.: Ben je sais pas pourquoi ils nous disaient ça. Moi, je m'arrêtais pas à ça. Mais seulement, il y en avait que ... je sais pas. Le monde allait à la confesse, dans ce temps-là. Ils savaient quoi faire. Je le sais pas comment ils prenaient ça.

A.Bo. : La confesse, ça faisait pas partie de la messe.

A.Bé. : Non, c'était avant ou après.

A.Bo. : Pendant la messe, il y avait le sermon, la communion ... y avait-il autre chose? Qu'est-ce qui se passait?

A.Bé.: Ben nous autres, on s'asseyait en avant. On était 11 (onze) enfants. Il n'y avait pas de place sur le banc, fait que quand on était jeune, on allait s'asseoir aux côtés où ils donnaient la communion. Quand on marchait au catéchisme, ben pareil il y avait des catéchismes, là, et il fallait passer le test pour passer le catéchisme. Astheure, je sais pas si c'est encore pareil. Mais ils marquaient des notes. Faut que tu passes, autrement, l'autre année t'étais obligé de repasser encore. Comme ma soeur a dit, elle a su que j'étais bon à l'école, ben oui, j'étais bon à l'école, mais seulement la maîtresse mon père était d'un parti, il a siégé quand il y a eu des élections et tout d'un coup, il a changé de parti. Pis elle, son père était de l'autre parti. Alors elle sortait sa règle, bang bang bang. Onze (11) coups sur chaque main ... une règle de trente (30) pouces. On le disait pas à ma mère. Une fois, une chance qu'on allait au village pour voir un film, tous les étudiants, parce que j'aurais pas été capable d'écrire. Ça faisait assez mal, j'aurais pas été capable d'écrire.

A.Bo. : Ça a pris combien de temps pour vous en remettre?

A.Bé. : Le lendemain, j'étais correct. Mais nous autres, on le disait pas à notre mère. C'était secret. C'te maitresse-là est morte au deuxième enfant qu'elle a eu par rapport qu'elle était bien propre et dans la maison privée où elle était, elle gardait un lit spécialement pour ça. Pis c'était pas chauffé. Pis elle a couché là et elle a pogné une pneumonie, où je sais pas trop ... pis ils étaient pas assez équipés dans ce temps-là pour les soigner. Fait que ... elle est morte, pis l'autre, il est resté pris avec deux (2) enfants. Il en a donné un dans la parenté, ils voulaient l'avoir, pis l'autre, dans une autre place. Quand il s'est remarié, le gars, il est allé chercher ses deux (2) enfants. C'est des histoires, ça, mais des fois, j'oublie un peu. Mais j'ai dit que ce que je pense astheure, je suis content d'avoir été élevé dans la pauvreté. Je vois ceux qui sont ... comme lui, là, le monsieur, il a été élevé dans le luxe. Il était tout seul. Il est ici, il a passé sa vie comme ça. Il n'est pas capable de marcher. C'est pas drôle, ça non plus.

A.Bo. : Et qu'est-ce que ça vous a donné d'avoir été élevé dans la pauvreté?

A.Bé. : Il y avait pas rien que nous autres qui étaients pauvres dans ce temps-là. Il y avait les Beaudoin, pas loin de chez nous. Eux autres, ils étaient dix-huit (18) enfants. C'était des cousins à ma mère ça. Moi, j'ai été élevé dans la pauvreté et tout ce que j'ai, je l'ai gagné. J'ai confiance en la vie. Et j'ai voulu que mes enfants soient instruits. Je ne voulais pas qu'ils fassent comme moi.

A.Bo. : Vous avez dit tantôt qu'il était important de respecter l'autre et que l'autre vous respecte. Mais comment faites-vous dans les moments difficiles pour vous harmoniser?

A.Bé. : On n'a pas eu de moments difficiles, nous autres, aucune chicane non plus. Faut respecter l'autre comme il est et l'autre doit te respecter comme tu es. Il faut de la volonté, aussi. Moi, j'ai arrêté de prendre un coup et j'ai arrêté de fumer. Je me disais : "Qui c'est qui est le boss? C'est moi". Fait que j'ai arrêté. Faut avoir confiance en la vie, aussi. Le Bon Dieu m'a toujours protégé. C'est pour ça que j'ai pas peur. Je fais confiance et j'ai jamais eu peur de rien. Je sais que quelqu'un va m'aider. C'est comme un ange gardien qui est toujours à côté de moi. C'est mon père qui m'a donné ça, la confiance. Il avait peur de rien, ça m'a donné une chance et j'avais peur de rien moi non plus.

A.Bo. : Pouvez-vous me raconter des moments que vous avez vécus avec votre femme?

A.Bé. : On a été heureux, nous autres. On s'est jamais chicanés. Elle était toujours d'accord avec ce que je faisais. On avait toujours la même idée, on était d'accord sur tout. On était dévots tous les deux, on priait tous les deux. La prière ça donne une grosse chance. Mais moi, j'étais plus dévot qu'elle. J'étais plus dévot que dévot, moi. Et je voulais que mes gars se fassent instruire, qu'ils ne fassent pas comme moi. J'ai réussi à les faire instruire. C'est mon bonheur et mes gars m'aiment. Y'a ben des filles qui auraient aimé me marier, mais moi, je voulais pas, j'avais pas de métier. Travailler dans les chantiers, c'est pas bon, ça. Aller quatre (4) ou cinq (5) mois dans le bois, et après ça, rien faire ... Fait que je voulais pas me marier.

A.Bo. : Et vous faisiez quoi dans le bois?

A.Bé. : J'étais bucheron. Je coupais du bois avec une scie, mais pas une scie mécanique, là. Ça fait des muscles, ça. Mais je remercie le Bon Dieu d'avoir été élevé dans la pauvreté. Quand j'étais bucheron, j'écrivais des lettres. Je correspondais avec des filles à la demande des gars qui ne savaient pas écrire. J'écrivais pour eux autres. J'ai écrit aussi pour des gars mariés. J'écrivais à leur femme pour leur mari. Je signalais pas mon nom, c'est sûr. C'était facile pour moi d'écrire des lettres d'amour. Mais une fois, quelqu'un a dit à la fille à qui j'écrivais, que c'était moi qui lui écrivais. Mais là, elle voulait s'en venir avec moi. Mais j'en voulais pas de cette fille-là, moi. J'ai écrit des lettres d'amour pour ma femme aussi.

A.Bo. : Où avez-vous appris à écrire des lettre d'amour?

A.Bé. : C'est dans ma tête ... J'étais bon à l'école, mais la maitresse me faisait les mains, onze (11) coups par main avec une règle de trente (30) pouces. Astheure, on n'a pus le droit de faire ça. Moi, j'avais rien fait, c'est mon père qui a changé de parti. Ma mère a parlé à la maitresse, mais elle ne pouvait rien faire. Elle, elle était libérale, mais moi j'étais d'aucun parti. C'était mon père

A.Bo. : Vous m'avez dit tantôt que lorsque vous alliez dans les clubs, vous aimiez regarder les gens danser et que vous aimiez écouter de la musique? Vous aimez également écrire des lettres. Vous aimez l'art, vous avez un intérêt pour l'art?

A.Bé. : J'aimais ça, moi. Mais j'ai jamais dansé. Je les regardais. Mais quand j'ai arrêté de prendre un coup, j'ai tout arrêté ça. J'ai connu comme ça les caractères du monde, j'étudiais le monde. Mais j'ai trouvé une bonne femme. Quand on veut être heureux, on est heureux. C'est la volonté, ça. Moi, je voulais rester garçon, ma vie était faite. J'avais deux (2) maisons dans ce temps-là. Mai j'ai rencontré ma femme et elle, elle voulait se marier. J'ai été heureux avec ma femme. Et j'ai vendu mes maisons pour faire instruire mes enfants. Là, j'ai pu rien de ça. Quand j'ai été trop âgé pour travailler dans la construction, j'ai été gardien de sécurité. Travailler, ça change les idées.

A.Bo. : En tout cas, vous avez vécu de bien belles histoires. Je suis bien contente de vous avoir rencontré.

APPENDICE C

L'ENTRETIEN AVEC LES DANSEURS

L'entretien avec les danseurs Joannie Douville et Marc-André Goulet a eu lieu le 25 janvier 2014, jour de la dernière représentation, dans la chapelle du CHSLD Providence Notre-Dame de Lourdes.

A.B. : Comment vos relations avec les résidents et votre intégration dans le lieu ont évolué? Comment cela s'est-il transformé depuis les tout débuts et quelles relations dans le temps se sont établies entre vous?

J.D. : Je pense que ce qui s'est affirmé c'est qu'on n'a pas vraiment établi de liens d'intimité, notre impact ne se mesure pas comme ça, mais le fait de se voir semaine après semaine a créé une disposition qui changeait pour ceux qui se sont plus impliqués, qui revenaient de façon régulière et qui étaient plus intéressés par ce qu'on faisait. Autrement dit, cela faisait en sorte que ça créait chez ces derniers une différente disposition dans laquelle ils entraient plus vite de semaine en semaine et une appréhension qui leur permettait de savoir que ça allait entrer dans tel ou tel mode. En fait, leur disposition se modifiait plus rapidement. On parle ici de leur rapport à venir vers nous, mais bien peu au niveau de la mémoire, car ce n'était pas toujours super frais pour eux, ça restait un peu flou d'une semaine à l'autre. Ceux qui étaient en mesure de se souvenir un peu plus, sans toutefois se souvenir de choses spécifiques, savaient dans quel état d'esprit se mettre pour recevoir ce qu'on faisait. Maintenant, en ce qui concerne mon rapport avec eux, ce qui a changé, c'est ceci : en fait, on ne fréquente pas souvent des lieux comme les CHSLD. C'était la première fois que j'allais

dans une résidence pour personnes âgées à chaque semaine. Au début, j'avais un vertige parce que c'était différent. Je devais lutter pour aller vers eux, parce que ça ne coulait pas étant donné que je n'étais pas habituée à créer ce type de lien. Ça me demandait un espèce de saut. Je me suis demandé : comment je le fais, où et comment je me positionne, je touche ou pas, j'approche ou pas, quel genre de rapport je veux développer. Alors que maintenant, ça vient plus naturellement, je ne ressens plus l'écart. Je rentre ici, et c'est normal en fait, dans le sens que cela fait maintenant partie de mon quotidien depuis septembre, je comprends un peu mieux et je me sens plus à l'aise.

A.B. : La question maintenant est en lien avec le rapport à la majorité des performances que j'ai vues ici. En fait, on fait toujours appel à la même formule : des gens viennent, débarquent au rez-de-chaussée, exécutent leur performance et repartent. On sent que l'impact est positif, c'est simple, sain et positif. Tous en ressortent énergisés peut-être à cause de l'aspect convenu, les chemins sont effectivement déjà déblayés. Tous savent comment se positionner. L'expérience semble toujours positive. En lien avec ça, la démarche ou l'expérience d'installer quelque chose, de revenir et de créer en collaboration avec eux, est-ce intéressant? Est-ce nécessaire? Cela vaut-il la peine d'installer ce rapport-là, ce rituel-là, dans le but de proposer une expérience artistique?

J.D. : Ce que ça a créé parce qu'il y a eu plusieurs étapes (questionnements, etc.), est apparu lors de la rencontre avec les gens de l'extérieur qui avaient entendu parler du projet et les résidents qui ont participé à la création, rencontre qui a généré une complicité étant donné que nous avons passé beaucoup de temps ici, qu'on a habité les lieux et les divers espaces, et qu'ils nous ont suivis. La longueur du temps passé ici a créé cela, beaucoup plus que si on avait invité les gens de l'extérieur et qu'il y avait eu un spectacle et qu'on en aurait juste un peu parlé. Il n'y aurait pas eu toutes ces visites, tous ces transports, cette habitation du lieu. Toutefois, dans le fil du processus, il y a eu des moments où on venait, on se cherchait et on essayait de prendre des décisions dans le lieu même, et cela engendrait des situations où on perdait l'attention des résidents. On a questionné cette formule alors, et on a pensé à un spectacle plus convenu, où on sait que ça marche, avec des vecteurs de sensations, de la musique, les gens embarquent, ça bouge, etc.. Alors qu'on cherchait plutôt avec des gens qui étaient des témoins, qui ne savaient pas nécessairement où ça allait et qui n'avaient pas de

référence. Ce n'est pas aussi énergisant nécessairement, et on mesure souvent les bienfaits par l'énergie que ça procure. Mais, on le sait maintenant, l'énergie générée en toile de fond ressort comme une force tranquille maintenant. Mais ce n'était pas évident quand on arrivait, qu'on cherchait et qu'on les sentait un peu en décalage.

M-A.G. : Je pense que lorsqu'on sent une rupture ou une sensation de ne pas être à la bonne place au bon moment, c'est un indicateur : quand on ne se sentait plus bien dans le lieu, dans le processus de création, ce n'est pas le lieu qui était problématique ni notre présence, mais comment on entrait en contact avec le lieu. On essayait parfois dans ce lieu de répéter, de marquer des choses, d'approfondir un langage physique ou des parties de chorégraphie qu'on avait déjà créées. Ça ne marchait pas parce qu'on confrontait un lieu de non-représentation, disons un lieu comme un studio ou un atelier de création, un lieu du quotidien, du présent, de la rencontre, mais on n'était pas en rencontre à ces moments-là. On "squattait" leurs corridors. On le ressentait. On n'était pas en mode écoute, on n'était pas en rencontre. Les réactions des passants n'étaient pas dans cette dynamique-là (on était plutôt dans nos affaires et non en interaction). La dynamique n'était alors pas adaptée au lieu dans lequel on se trouvait.

A.B. : Quelles sont les difficultés principales que vous avez rencontrées? Pouvez-vous les nommer et nous dire à quoi elles étaient dues, selon vous?

M-A.G. : Je pense qu'on a eu des difficultés à un moment donné à savoir comment entrer en contact avec eux. Dans les premières rencontres, on se disait qu'il fallait leur parler trois minutes au début, ça procure un ancrage, mais les questions suivantes se posaient : que fait-on ensuite? Comment cela s'inscrit-il dans un processus où on a envie de créer quelque chose à deux, qu'il y ait un dialogue. Qu'est-ce qu'on fait ici? Comment on utilise leur présence? Comment on entre en contact avec eux? Comment on les aborde? Comment leur demander qu'ils nous donnent en même temps qu'on puisse leur offrir? Comment l'échange peut se faire? C'était mêlant au début et frustrant, parce que nous y allions avec la méthode des essais et des erreurs.

J.D. : Je pense que l'objectif était de leur offrir une expérience sensible où repositionner poétiquement leur lieu de vie : amener de la vie, de la poésie, le corps en

musique, la danse. Mais on ne les connaissait pas et on ne savait pas ce qui les rendait sensibles. Avec la méthode par essais et erreurs, on voyait bien sûr que telle section faisait réagir telle personne. Alors, on travaillait avec ça. On a ainsi appris à les connaître et à voir qui réagissait. C'était notre jauge. On connaissait donc notre objectif, mais on ne connaissait pas les étapes pour s'y rendre, parce que c'est une technique qui n'existait pas. On l'a créée en temps réel. On planifiait jusqu'à un étape, mais on ne connaissait pas nécessairement l'étape suivante. On essayait d'attraper ce qui était là. Oui, l'objectif ultime était de leur offrir une expérience agréable, mais c'était difficile parce que cela a pris du temps avant de les connaître et de savoir ce qui rendait ça plus agréable dans le lieu même, plus que celui au rez-de-chaussée, dans cette salle au format convenu.

A.B. : Dans le sens inverse, pouvez-vous nommer des choses qui ont été positives, intéressantes, organiques, des beaux moments où vous sentiez que c'était ça, que vous touchiez à quelque chose?

M.-A.G. : Moi, c'est sûr que de danser avec madame May dans le corridor après avoir exécuté le mambo et après qu'on ait improvisé avec elle, il s'est passé quelque chose. On l'a amené dans un autre espace, dans un autre positionnement. On a fait voyager son corps, elle s'est levée pour autre chose que pour aller se coucher, se faire laver ou aller à la toilette. Ce qui ne lui arrivait pas souvent. Ce petit moment pour moi, c'est un moment marquant. Aussi quand nous étions dans la petite salle et qu'il faisait chaud. La première répétition qu'on a fait et la proximité qu'on a vécue.

J.D. : Le château de cartes avec celle qui réagissait et qui donnait des trucs Comment faire des châteaux de carte, par exemple. On sentait qu'il y avait une réponse et qu'ils investissaient dans ce qu'on était en train de faire de leur propre vécu.

M.-A.G. : Et lors de la deuxième présentation, l'homme qui est resté présent au bout du couloir sans savoir exactement ce qui se passait. Juste le fait d'être au même endroit au même moment, de communiquer autrement, pas avec la parole, ni avec l'intellectualisation de la place ni avec l'aspect thérapeutique. Communiquer sans volonté, en étant là, tout simplement et être présent l'un à l'autre. Il se passait quelque chose. C'est ça qui est beau.

J.D. : On dirait que je ne veux pas le nommer mais il y a aussi le travail d'interprétation, de danse, d'incarnation. Quand tu fais une performance, que tu recherches les sensations que tu as créées en studio et que tu recherches à trouver les mêmes chemins pour recréer les mêmes choses auxquelles tu t'accroches, c'est un travail en incarnation, en interprétation. Mais il faut laisser de côté ces références pour t'intégrer dans la rencontre, t'intégrer dans le fait d'être un canal de passation pour l'espace, pour les gens qui sont là, pour être à l'écoute de ce qui se passe, être toujours ouvert à la transformation. Ce que j'ai trouvé de pratique en pratique et d'aller en présentation comme interprète, c'est que c'est tellement plus c'est que c'est au-delà de l'improvisation. J'improviserai pas juste avec Marc-André, j'improviserai en relation avec beaucoup d'autres éléments. Ça rend mon expérience plus riche, plus dense. Ce n'est pas tourné vers ce que je recherche où vers l'idéal que j'ai déjà placé ou balisé. Je ne suis pas en train de courir face à un idéal que j'ai moi-même balisé de par les expériences. J'étais très énergisée par le fait d'être un canal par lequel les choses entrent en circulation et en réponse. Mon énergie pendant les spectacles était vraiment soulevée. Peut-être pas à la première présentation, mais aux suivantes. Quelque chose circulait, une générosité qui passait à travers moi, comme un canal de passation. Si j'ai à interpréter, à continuer à faire ce que je fais, je voudrais toujours être branchée là-dessus plus que sur toutes les autres pistes qu'on pourrait me lancer. On le sent quand il y a un écho, quand les gens répondent.

M.-A.G. : Ça fait penser à la rue, au théâtre de rue, le lieu pour le lieu, on ne peut pas omettre que ces gens-là sont présents. Ce n'est pas comme au théâtre où quelquefois on ne prend pas en considération le spectateur. C'est un peu la même dynamique que dans la rue, ou *in situ*. On doit prendre en considération le fait que le public est là. On doit composer avec ce qui est présent et transformer ce que l'on fait pour le rendre perceptible, sensible. Sinon, c'est du "plaqué". Lors de la première présentation, c'est ce qui nous a surpris, parce que dans la dynamique de recherche, on n'était pas toujours en contact avec le lieu parce qu'il fallait se partager entre l'interaction et la structure.

A.B. : Moi aussi lors de la première présentation, j'étais très vidée. Une expérience somme toute qui n'était pas négative, mais je sentais que ce n'était pas tout à fait ça. Par contre, les deuxième et troisième présentations étaient complètement à l'opposé. Ce n'était

pas dû à la réaction des spectateurs, c'était vraiment dans ma sensation. Ma question est donc celle-ci : d'après vous, qu'est-ce qui a créé cette différence d'expérience de votre côté, comment vous avez vécu la pièce et comment vous avez senti le milieu?

J.D. : Tu le sens quand tu es en train de donner à voir ce que tu as choisi de donner à voir. Peu importe dans quoi tu t'es engagée, tu sens une nécessité, ça entre en dialogue, ça se modifie, et quand tu sens cette nécessité, tu te sens plus à même de t'abandonner à modifier certaines choses parce que tu as confiance que c'est reçu, que c'est lu. Dans mon cas, j'étais plus à même de m'abandonner, d'essayer des trucs, d'ouvrir. Mais si je ne sentais pas la nécessité dans ce que je proposais, pour me protéger je me campais à ce qu'on avait déjà mis en place. Cela contraignait et diminuait mon expérience parce que je me sentais vulnérabilisée. Quand le dialogue s'installe et qu'il est reçu et qu'il y a une nécessité, cela crée un sens, et là, tu peux jouer parce que tu n'es plus à même de te tromper dans la mesure où tu es engagée dans ce dialogue-là. C'était ça pour moi la différence.

A.B. : Dans votre rapport au vieillissement ou à la vieillesse en général, et par rapport aux résidents et aux gens près de vous ou par rapport avec votre propre vieillissement, quelque chose a-t-il été affecté ou quelque chose a-t-il changé?

M.-A.G. : Oui, c'est un contact différent, mais moi, j'ai déjà travaillé à toutes les semaines durant cinq ans avec ce type d'espace-là, ce type de clientèle. Donc, j'ai déjà eu mes grandes vagues, alors j'anticipais le fait que ça revienne, le fait d'observer ce moment-là d'une vie qui tire à sa fin alors que nous, nous sommes en plein d'énergie et en maîtrise de ce qu'on connaît, de ce qu'on fait, de nos envies et de nos rêves. C'est toujours difficile à accepter, c'est un peu nous qu'on regarde à travers leur présence, on sait qu'on va finir là. Ça soulève plein d'affaires. Par exemple, comment la société prend en charge ces lieux-là. Ça fait réfléchir sur le monde globalement. Mais ça demeure quand même des moments touchants et des situations bouleversantes que chacun d'eux vivent. Certains sont entourés alors que d'autres sont isolés. Certains ont des moments de lucidité. On assiste à des va-et-vient entre notre jeunesse, leur vieillesse, la lucidité, l'Alzheimer. C'est une grosse dualité : une rencontre entre le début et la fin. Ça rentre dedans!

J.D. : On est quand même dans la vingtaine, début trentaine, la fleur de l'âge, la productivité, des questions, comment gérer plus avec moins. Avec ces gens là, ça nous repositionne par rapport à ça. En vieillissant, des couches s'effacent mais peuvent surgir des histoires essentielles ou transportantes. Ces gens-là sont désarmants de spontanéité. Ils sont attachants. Moi, j'ai vécu un choc, parce que c'est une clientèle que je n'avais pas fréquentée. Ça me prenait un temps avant de réatterrir, une fois à l'extérieur. Ça m'a questionnée sur ce qui était essentiel dans la vie et comment je voulais vivre. Quand j'ai vu ma grand-mère à Noël, ça m'a donné une idée de là où elle était rendue. Mes grands-parents sont ma seule référence. Je vois que des choses se perdent. Ça m'a fait prendre conscience de faire attention à ce qui est encore là, d'en prendre soin, parce que ça peut s'en aller rapidement. Ce sont des bibliothèques ces gens-là, qui témoignent et qui sont le miroir d'une époque à laquelle on n'a pas accès. D'avoir entendu ici certaines histoires extirpées de leur vécu, c'est comme un livre ouvert sur quelque chose qui nous constitue, auquel je n'ai pas nécessairement accès, mais qui est là, qui se trouve dans mes cellules, qui est présent.

M-A.G. : Ça prend du temps, ça demande du temps. Avec ton projet, tes questions, tes hypothèses et le fait que ce soit nouveau pour toi (moi, j'étais dans un mécanisme connu, je m'étais déjà créé des aptitudes), me fait voir qu'à la base, on est à la même place de toute façon quand on arrive dans un nouvel endroit. Ça prend du temps, de toute façon. Ce serait vraiment bien qu'il y ait des résidences de création dans les CHSLD, mais pour une période d'au moins trois mois et que la réponse soit vraiment en lien avec le lieu et qu'il y ait la possibilité de s'installer dans ce lieu. Comme un vrai voyage où tu t'installas, où tu découvres tranquillement pas vite. Ça prend du temps. À nous de s'ouvrir et de se donner cette connaissance pour qu'après on soit capable de reconnaître et de nommer un élément qui revient, un pattern, un leitmotiv. Chaque place a sa possibilité.

A.B. : Est-ce que vous sentez des impacts dans le milieu (positif ou négatif)? Vous sentez que votre présence (que ce soit en représentation ou en répétition, selon ce qui vous parle le plus), a eu un impact?

M-A.G. : C'est toute une question à développement, ça. En fait, on ouvre des nouvelles avenues pour le personnel qui travaille ici (intervenants, infirmiers, préposés,

concierges, etc.). Il y a un impact au niveau de la perception de leur lieu de travail, d'une ouverture à une certaine culture et de la façon dont évolue une œuvre d'art contemporain. C'est un dynamique étrange de leur dire qu'on fait de l'art dans leur corridor en ce moment en épluchant des patates, par exemple. Ou encore, on fait un mouvement de danse un peu abstrait pour des gens qui ne sont pas nécessairement intéressés par la chose. Pour ces gens, l'impact se place de ce côté-là.

L'impact au niveau des résidents qui serait autre que le moment présent, je suis un peu sceptique par rapport à ça. Ça leur donne le moment présent, en fait.

J.D. : Moi, il y a quelque chose que j'ai remarquée la première fois qu'on est venu. Il y avait une conférence et nous avons rencontré là une couple de personnes qui nous racontaient beaucoup d'histoires parce que le lieu ici est tellement différent de ce qu'ils ont connu, de ce qu'ils ont vécu (milieu carré, stérile, avec des chambres partagées). Ce sont de gens qui avaient des emplois, des maisons. Avec la mémoire régressive, certains prennent de la distance et retournent juste dans leur histoire et la répète en boucles. Et les premiers contacts, ce n'était que ça, de ces histoires-là. Au fil du temps, (je ne sais pas si c'est un impact véritable), mais dans mon intuition, j'ai l'impression que de nous voir bouger, ça les ramenait d'un souvenir à un autre souvenir. D'autres histoires surgissaient alors et des choses étaient discutées au présent face à ce qui se passait là (ex.: "Regarde, lui a fait ça et lui a fait telle autre chose"). Ça entraînait un discours qui était différent, plus que si on était entré dans le mode de raconter des histoires pour les accrocher. Mais si ce fut un vrai impact? Je ne sais pas.

M-A.G. : Assurément, des recherches ont été faites sur le fait que la musique réanime une certaine mémoire pour les gens affectés de la maladie d'Alzheimer, la musique a un impact majeur. Si on demande à ces gens s'ils se souviennent des paroles d'une chanson, ils répondent par la négative, mais dès que la musique commence, les paroles sortent toutes seules.

J.D. : C'est vrai, regarde, quand la chanson "Venez divin Messie" a commencé, une femme s'est mise à chanter mais elle avait de la difficulté à articuler. Elle chantait les paroles, elle les connaissait. L'éveil de la mémoire ... Aussi, par le mouvement, on a senti qu'il y a eu

un impact. Quand il y avait des sauts, on les voyait réagir, leur corps se mobilisait, des mémoires s'activaient même s'ils ne pouvaient plus répondre de la même façon qu'auparavant. On sentait un engagement, une volonté de suivre le rythme. Il y a eu un impact observable à ce niveau-là.

M-A.G. : Oui, c'est sûr.

APPENDICE D

LES TEXTES DES DANSEURS

L'introduction de la proposition était une présentation des danseurs Joannie Douville et Marc-André Goulet.

J. D. : Bonjour, je m'appelle Joannie Douville, j'ai 30 ans, puis j'danse depuis que j'ai 19 ans. J'ai déjà désiré attirer l'attention, être excentrique. En fait je suis un lion pis j'aime la couleur jaune pour ce qu'elle porte de fierté. Souvent je vois qu'on me regarde, je m'échappe, je m'esquive pis je désire m'attraper. J'ai espoir de ne pas m'oublier moi-même pis c'est peut-être pour ça que je crois aux artéfacts comme une excroissance de ma mémoire. Je crois aux croyances fabriquées et à ce que me disent les cartes. En fait je crois en la vérité, parce que la vérité c'est beau pis je trouve beau l'espoir, la foi, même quand on me refuse mes offrandes pis qu'on me refuse moi-même quand c'est moi-même qui veut. Je me suis moi-même mise enceinte de patates. J'aime le chocolat et la gomme, en fait je peux pas m'empêcher d'acheter des gommes de toutes les distributrices que je trouve pour me venger de toutes celles qu'on m'a pas acheté quand j'étais enfant. On me fait danser. Je tourne, je saute, puis grâce à une formation solide en danse contemporaine, je peux même le faire au ralenti.

M-A. G. : Salut, moi je m'appelle Marc-André Goulet, j'ai 32 ans, je suis cancer, mon idole d'enfance c'est *Où est Charlie* parce qu'il a un beau kit, il s'habillait bien, il voyageait partout il avait plein d'amis, tout le monde le cherchait et il a un chien. Je mange beaucoup de bananes, je mange vraiment beaucoup trop de jujubes et j'adore les dessins animés. Je peux pas m'empêcher, quand l'été arrive, de me mettre en bobettes...

J.D. : Je me réveille en sursaut, je choisis mon lit, pis je trace un mur de fils entre le récent pis le vieux derrière lequel on ne me voit presque plus. Aussi, je connais le Notre Père. (En sourdine : *Notre Père qui êtes aux cieux*, etc.)

M-A. G. : Je parlais de bobettes, je disais que quand l'été arrive, je me mets en bobettes pis je peux pas m'empêcher d'aller danser sous la première pluie. Je suis un danseur, je suis un passeur de cartes, un éplucheur de patates, non c'est pas vrai en fait je ne suis pas vraiment un danseur je suis plus un acteur, mais ça m'arrive de danser la mambo pis de mimer les paroles d'une chanson. En fait je suis plus un porteur.

Dans le sens que j'aimerais avoir un ou deux enfants, peut être adopter.

J.D. : Moi je suis une portée, une chanson, ses intonations et ses mots, puis je suis ici pour tous les mots qui ne m'ont pas été dits, puis aussi ceux qui ont été oubliés.

M-A. G. : Le curé m'a dit : Fais un enfant on attend un baptême au printemps, le curé m'a dit Dieu le veut, on est porteur de sa création, on doit lui donner suite, c'est une vérité. Moi je pense que je suis plutôt un gars post-moderne parce que je doute de tout, je suis individualiste puis un brin narcissique. La science dit : Pour que l'espèce survive on doit se reproduire. La politique d'ici dit : À votre premier enfant vous toucherez à 2 341\$. À votre deuxième et troisième enfant vous toucherez à 1 770\$. À votre quatrième enfant et les suivants vous toucherez à 1 775\$. Si vous êtes une famille monoparentale vous toucherez à 815\$, et si vous avez un enfant handicapé à charge, vous toucherez à 185\$. Faire des enfants, ça fait non seulement perpétuer la notion de famille mais ça fait aussi rouler l'économie. Moi je suis en constante dualité. Par exemple, quand Jo, vous allez voir tantôt, quand Jo veut me donner de la gomme, j'en veux pas, mais si elle ne veut pas m'en donner je suis prêt à tout pour en avoir. J'espère être vieux, j'espère pouvoir me rendre jusque-là, pis je suis ici aujourd'hui pour composer avec le présent, parce que c'est la seule réponse qu'il me reste quand je doute de tout le reste.

APPENDICE E

COMMENTAIRES DES SPECTATEURS DE L'EXTÉRIEUR

E.1 Marie Mougeolle, présentation du 20 janvier 2014

Très chère Ariane,

Un immense merci pour cet après midi. Une telle expérience aide à remettre les choses à leur place. J'ai été saisie par la poésie de ta proposition. Et au combien touchée par le rapport que tu entretiens avec ces gens, plein de bienveillance. Par leurs réactions aussi, tantôt drôles, tantôt si justes. Ce projet m'a plu dès que j'en ai entendu parler. Et le voir se concrétiser était une chance.

J'ai particulièrement été touchée par Mme Jérôme. Saisie de rire quand le mouvement vient jusqu'à elle. Ça se sent dans son corps, c'est comme si ça lui arrivait aussi, comme si elle sentait. Elle en semble presque effrayée parfois, du moins surprise.

Et ce vieux monsieur aux lourds cernes sous les yeux, qui s'inquiétait de descendre les étages, mais qui une fois en présence de danse ouvrait grand ses yeux et apaisait ses tremblements. Tous d'ailleurs. Leur qualité d'attention, par rapport à leur état, est assez incroyable.

Bref, merci pour le partage. Tu féliciteras Joannie et Marc-André, la simplicité et la sincérité de leur interprétation sont pour beaucoup dans la beauté de cette expérience. Ça fait du bien de voir des gens qui dansent et le font plus pour donner que pour eux-mêmes. Encore une fois, ça remet les choses à leur place.

Je t'embrasse, en espérant te voir bientôt

E.2 Andréa de Keijzer, présentation du 20 janvier 2014

It was so beautiful to see what you have been working on, where you have been working, how you have been working. such love. such bravery. such dedication. such vulnerability.

it's obvious that it wasn't easy, but it is also visible that you have adapted, learned, been humbled, broken, rebuilt and have become a part of that space.

that CHSLD will never be the same because of you. this will remain in their nurses, residents, staff, walls memories. i am sure.

what i noticed:

the difference in speed of the movement of the dancers with the residents. the contrast touched me. young bodies near old bodies. young energy near old energy. their bodies were like ours. our bodies will be like theirs. a deep understanding and acknowledgement.

joannie moving slowly with her eyes closed as an older man, one foot drag at the time, moved closer towards her, into the "performance space" without knowing he was in it, or did he know? was it his moment, had he planned this all week long? such an act of poetry. i would watch joannie and we were both watching the same thing. i would watch him and notice i could also be watched by him, i was also in the "performance space".

being in someone's institutional home. how does it feel to have no say as to who comes into your home? a radically different approach to space, personal space is smaller, thinner, more fleeting. do they feel their beds are their homes?

old faces peeking through doors, seeing the performance, seeing us, the strangers in their hallways.

arriving on each floor and meeting residents ready to see. waiting to watch, in their chairs in the hallways.

seeing you swivel a woman's wheelchair so she could see gab and the dancers. i had

tears come out, such an act of love, so simple, almost unnoticed.

this same woman, the piece moved to another room, i ask "can we take her with us?" people say yes, you say yes, then i realize she's not an object to take, she is a person. i ask her if she wants to follow. no response. i feel awkward. i wait. then a smile with just the eyes. i feel it is a yes. we follow and see joannie on a bed, praying. i hope that she will stay there a long time, that the scene will develop but it ends quickly.

in that same room a man is sleeping, or is he, head turned, his own arm hugging his old body. he faces the window. so much happening in his room, does he care? maybe he hurts too much to care? maybe he was tired? maybe he couldn't hear us? i want to know him, help him, save him.

it's a lot of what you did, but so much is the context. the piece cannot exist without the context, the context gives it well context. it makes it make sense. it makes me cry, laugh, see, love, feel, get closer, observe, admire, rethink, understand, question. i would not do all that if i just saw the piece. but that's not what the piece was done. how can people outside see this? more residents need to see it but more outside people need to see it with the residents. it is important work into a space that is not frequently visited.

i think of them today as i hear the news of the elderly home burned yesterday east of quebec city. mme may, man opening scene, man who followed the entire procession, man sleeping hugging himself, mme who smiled at me... all these characters, burnt. such sadness.

playful, imagined inside real, ideal, you wear the colours of the space, beige.

i wonder about the opening scene, why the twins don't speak, why it feels a little fake, why i can't connect, is it the language, the body language, the fact that we are only spectators and there are no residents, is it a new part?

joannie carrying the lifeless body of marc andré, down the hall, feet dragging. carrying a young body turned old, a dead young one, a hurt young one, a juxtaposition of what his body at this age should be. if it was like that, would he be there too?

where are these people's families, what is their relationship to them? how many are visited, how many are forgotten? do they remember?

the elevators, crowded, women in wheelchairs patting each other's hands saying "we did it".

the laughter of mme may, her movements of excitement, her sympathetic response to try to catch the dancers from 5 meters away in her chair. i realize that to succeed in that place, the more alert and alive and joyful you are the more interaction you will have. everyone knew her name. she was popular. i thought of the rest.

at the end, she says "bravo, bravo!" and i think, yes this is exactly the right moment to say bravo. bravo. brave, courage. you. bravo for being brave. may this happen again, if possible.

love you.

Ea.

E.3 Anne-Marie Guilmaine, présentation du 24 janvier 2014

Bonjour Ariane,

Je vais tenter de transcrire ici mes impressions et commentaires. Mais je dois t'avouer que le fait de me retrouver en milieu hospitalier a été très difficile pour moi, ramenant une vague de souvenirs. Je tenais à être là pour voir ton travail, ma chère Ariane, mais j'étais sûrement trop teintée par ma propre expérience des dernières années pour te faire des commentaires qui soient vraiment pertinents. Je vais quand même tenter le jeu!

Ta recherche portait principalement sur la rencontre entre les danseurs et les résidents du CHSLD. Cette rencontre avait lieu à deux niveaux: sur un plan humain d'abord, sur un plan esthétique ensuite. Le lien que vous avez su créer avec certains d'entre eux était palpable, très beau. Cette attention que vous leur accordez gratuitement depuis des mois et la régularité de votre présence sont inusitées. L'art et la danse deviennent un prétexte. Vous auriez pu être là pour chanter, jouer aux cartes, faire du tricot, ça n'aurait pas changé la donne

sur le plan de la rencontre qui, pour certains, les sortait de l'ennui, de la routine, de la solitude. C'est déjà immense comme apport. Inusité et immense. Et c'est par ce lien créé avec eux que vous réussissez à les faire bouger dans cette espèce d'annexe à la suite du dernier tableau. C'était absolument touchant ce moment où les danseurs dansent avec les résidents, preuve que le lien est là, mais aussi qu'à force de voir danser, on a soi-même envie de bouger, impact concret de la réception d'un spectacle de danse.

Sur le plan esthétique, ce qui me semblait très riche était le passage du témoignage de certains résidents à une forme artistique. Une manière de transcender un souvenir banal ou sensible. Cette importance accordée soudainement à leur vécu devait sembler très improbable pour eux, devait leur faire plaisir aussi, j'imagine. Je pense que là où le transfert était le plus réussi, c'est quand l'image restait simple: que la femme sente et dise que la scène du mambo était "son tableau" me semble très parlant. Tout à coup, il y a une réappropriation de l'œuvre d'art, le sentiment de retracer son apport intime à ce qui est offert au regard. Le souvenir s'imprime sur l'image et se "rejoue" dans une sorte de magnificence ou d'extra-quotidienneté. Quand le corps est lui-même impliqué (je suis restée très bouleversée par les larmes de l'Italien en chaise roulante qui ne voulait pas lâcher la main de Joannie), l'impact du souvenir réactivé par le mouvement est inévitablement bouleversant, touchant une nostalgie, des sentiments d'un passé perdu donc douloureux, mais qu'on ne veut plus lâcher littéralement.

Autrement, pour ceux qui n'avaient pas partagé de souvenirs (et donc pour qui les scènes n'avaient pas de connexion intime), je crois que ce qui était le plus fort pour eux, dans leur processus de réception, c'était de ressentir la dépense énergétique des danseurs. En fait, je dirais que c'est quand la danse retrouve la même essence libératrice que la musique: je les sentais sensible à la beauté, à la sensualité (cheveux, tissus, parties de corps dénudées) et à la vitalité (sauts, portés, maîtrise des mouvements). En fait, je réalise que j'identifie là des éléments qu'ils ont perdus. Peuvent-ils les re-sentir par procuration? Je ne saurais le dire.

J'aimerais aussi souligner la force du choix du déambulatoire. Je crois sincèrement que les tableaux proposés sur les étages n'avaient pas le même impact que celui au rez-de-chaussée. Pour l'instant, j'aurais du mal à identifier clairement les différences, mais je suis convaincue qu'il y en avait. Juste aussi le fait que ce ne soit pas les mêmes types de personnes

rejointes (beaucoup plus malades celles qui devaient rester sur les étages). Tout à coup, vous veniez déranger l'ordre monotone des jours, la circulation ne pouvait se faire sans voir, être vu, demander de se tasser. Ces dérangements créaient une impression de fête qui semblait réjouir autant les résidents que le personnel. Il y a quelque chose de dionysiaque dans la danse qui a assurément un effet bénéfique.

Encore un mot sur ma propre expérience de spectatrice. Ce qui m'a le plus touché, c'est de regarder la superposition de l'art et de la vie de ce CHSLD. Parce que nous étions en position de "spectateur", notre regard recevait et analysait tout en des termes artistiques (c'est la puissance de l'in situ). J'indique ici quelques images fortes en rafale: quand Joannie s'avance lentement dans le corridor en tenant les cravates dans ses bras et qu'au fond se tient un homme dans une chaise berçante avec de grosses lunettes fumées devant les yeux; quand Joannie danse langoureusement dans cette même salle, tout près d'un autre homme immobilisé dans une chaise roulante et qui regarde attentivement et librement son corps et ses gestes avec une admiration tangible; tous les regards à moitié dans le présent, à moitié dans le passé des personnes rassemblées autour du mambo, très beau dans sa fougue mais aussi dans son ralentissement; cet homme en chaise roulante, à quelques pouces d'un grand téléviseur projetant des compétitions de patinage artistique; cette femme qui répétait comme un mantra "je veux m'en aller" et qui accompagnait votre musique; monsieur Bédard absolument ravi d'entendre le piano et de battre la mesure avec ses deux bras; les rires de cette belle dame dont je ne me souviens plus du nom mais qui s'exclamait chaque fois que Marc-André attrapait Joannie dans ses bras; la fraîcheur de ce tableau où les danseurs font des gestes pour accompagner les paroles d'une chanson que tu chantes et que Gabriel accompagne à la guitare; tous les mots et gestes d'entraide entre nous les spectateurs, les résidents, le personnel, pour circuler, mieux voir, aller d'un étage à l'autre, suivre les danseurs; la souplesse et l'adaptabilité des danseurs, leur regard chaleureux offert généreusement à tous, cette bouffée de vie qui semblait si incongrue et nécessaire dans un tel lieu, leur présence complice et lumineuse, les petits mots échangés pour réagir spontanément à ce qui se vivait là, avec ces gens-là, à ce moment-là.

Je ne sais pas trop si je réponds à ta question! C'est très impressionniste comme commentaire! Mais bon, ça témoigne un peu de ma propre réception.

Une dernière chose: c'est très particulier de se retrouver là, près de ces personnes qui nécessitent des soins longue durée. Ça questionne sur sa propre fin de vie: est-ce que j'en arriverai là? De quoi me souviendrai-je? Dans quel état sera mon corps? Quelles sont les limites de la dignité? Ces questions nous frappent de plein fouet et ça me semble entre autres une des fonctions de l'art de les pousser vers le monde, d'ouvrir un peu plus grand les yeux même si c'est extrêmement confrontant. Et c'est parce que toi et toute ton équipe apportez tellement de beauté, de simplicité et de chaleur à l'expérience qu'elle en reste profondément lumineuse.

J'arrête là mon roman impressionniste. On en reparlera de vive voix si tu veux. Je te félicite pour le courage de ta démarche Ariane et pour les moments de grande humanité que tu as fait vivre à ces personnes et à nous, les spectateurs privilégiés de ta recherche.

Anne-Marie

E.4 Catherine Lavoie-Marcus, présentation du 24 janvier 2014

Je n'avais aucune attente en entrant dans le CHSLD, et j'ai été profondément touchée par l'expérience proposée par Ariane. La réussite de cette création, à mon avis, est redevable au grand souci d'Ariane pour une intégration de la vie des patients dans la pièce, et ce, sans brusquerie ni curiosité malsaine. La chorégraphe a choisi d'intégrer en toute subtilité des éléments issus du passé des patients afin de piquer leur curiosité et de les guider dans un mouvement intérieur subtil, celui de l'émotion (é-motio), qui est pour certains d'entre eux, le seul qui soit encore véritablement possible. La pièce questionne la « vitalité », à mon avis, en admettant qu'elle ne soit pas une notion stable ou fixée mais qu'elle soit dynamique. En convoquant le passé des patients, en amenant un public de l'extérieur, en mettant en scène de la danse dans les couloirs, dans les chambres, en proposant aux patients de bouger d'un étage à l'autre, le travail chorégraphique d'Ariane *vitalise*, il induit une pulsation nouvelle dans le lieu et dans les corps des patients, il offre un surplus de vie ; il provoque la surprise, l'imprévu. Au terme de la dernière représentation, à laquelle j'ai assisté, quelques patients ont

même demandé à danser avec les interprètes ; le lobby s'est alors transformé en piste de danse. Un tel élan à partager, à bouger, est assurément la conséquence heureuse du travail de longue haleine d'Ariane et son équipe. Quelque chose, dans les corps, dans les esprits, s'est délié à leur passage.

Le déplacement des patients d'un étage à l'autre en empruntant les ascenseurs était une très fascinante chorégraphie. Subitement, nous nous retrouvions responsables d'une personne, et étions tenus de nous imaginer « à sa place » ; nous devions gérer son point de vue sur le spectacle et les alentours et faciliter ses mouvements sans accrochages dans les couloirs exigus. Cette responsabilité m'a forcée à voir la pièce à travers les yeux de la personne que je déplaçais. Cet aspect de la performance était assez bouleversant.

J'ai beaucoup aimé l'aspect fantomatique de la pièce. Ici et là, les interprètes apparaissaient subtilement, vêtus d'habits des années 1950, donnant l'impression que l'endroit était habité ou hanté par des présences imaginaires, par des souvenirs. Étrangement, nous avions l'impression que les interprètes *étaient* les patients, mais à une époque antérieure, dans leur jeunes années. Or, je me sentais proche des interprètes à cause de notre âge commun, mais en même temps, j'avais l'impression que nous ne partagions pas la même temporalité. J'étais prise d'un très intrigant et troublant sentiment d'anachronie.

La présence des musiciens était un atout fondamental à la pièce. Les pianistes jumelles semblaient sortir tout droit d'un film de David Lynch ! J'ai apprécié qu'Ariane se permette d'inclure dans la pièce des éléments esthétiques plus audacieux et déroutants. Il ne s'agissait pas de rendre tout le monde simplement heureux et confortable, mais bien de susciter des mouvements internes (curiosité, crainte, souvenir, excitation)...

J'ai aussi senti un malaise, à un moment ; à l'étage qui réunit les habitants les moins vigoureux, plusieurs d'entre eux, alignés dans le couloir, n'étaient pas conscients (du moins ne le semblaient pas) de la performance qui était offerte à quelques mètres de leur chaise. Je fut d'abord prise d'une grande tristesse devant ce spectacle que je jugeais un peu morbide, puis, petit à petit, ce sentiment s'est estompé pour céder la place à une simple observation toute simple, anodine et apaisante : étaient rassemblés, dans une même pièce, les extrêmes du spectre de la vie, les jeunes danseurs vigoureux et les vieilles personnes sans autonomie. La

force du contraste était tellement saisissante qu'elle ne laissait devant nous le seul constat de l'inéluctable : nul ne peut éviter la vieillesse et le dépérissement : même la plus époustouflante énergie finira par se dégrader. Ma nervosité s'est calmée lorsque je me suis mise à penser que la vieillesse n'a pas besoin de commentaire ni de projection larmoyante, elle *est* ce dont nous serons tous fait. Elle est notre futur. Elle est mon futur. Aujourd'hui je suis ceux-ci, demain je serai ceux-là. Entre les deux, il faut me pencher sur une seule chose : le bonheur.

En déambulant dans les couloirs, Ariane et son équipe connaissaient les noms de la majorité des patients et interagissaient avec eux de façon fluide et souriante. C'est, je crois, le fait d'un travail de terrain très abouti et mené de façon particulièrement sensible.

En conclusion, je me sens très privilégiée d'avoir été choisie pour assister à cette pièce. Rares sont les occasions de traverser les portes de ces milieux de vie.

Catherine Lavoie-Marcus

APPENDICE F

L'ENTRETIEN AVEC LA RÉCRÉOLOGUE

L'entretien avec la récréologue Nathalie Lagüe eu lieu dans la chapelle du CHSLD Providence Notre-Dame de Lourdes le 27 novembre 2013, jour de son départ de ce CHSLD.

A.B. : Peux-tu nous expliquer ton travail de récréologue dans un lieu comme un CHSLD? En quoi cela consiste-t-il?

N.L. : En gros, c'est la planification et l'organisation de toutes les activités pour les résidents. C'est de faire en sorte qu'ils aient du temps occupationnel, qu'ils aient du plaisir, qu'ils aient des moments agréables. C'est surtout ça mon travail.

A.B. : Comment choisis-tu les activités que tu mets au calendrier?

N.L. : C'est surtout selon les intérêts des résidents. Quand on reçoit un nouveau résident à la liste, on fait une histoire de vie de cette personne-là. On va chercher les intérêts. On ne se cachera pas que c'est une clientèle qui aime énormément le bingo, qui aime les jeux de poche. Alors c'est sûr qu'on va y aller avec ça. Mais j'aime proposer d'autres avenues auxquelles ils n'auraient pas pensé et qui iraient les chercher profondément dans ce qu'ils sont. Alors, pour en revenir à l'art, disons que quand on a commencé, je me suis rendue compte qu'il y avait beaucoup de résidents qui avaient fait les beaux-arts ou qui avaient côtoyé des artistes. En fait, on a beaucoup de préjugés face aux personnes âgées en croyant qu'ils ne connaissent pas l'art. Ou parce qu'ils viennent d'un quartier ouvrier, on pense qu'ils ne sont pas intéressés par l'art, mais ce sont des préjugés parce qu'ils sont très intéressés. On a une réponse incroyable depuis qu'on a introduit l'art et la culture, ici. Le fait qu'ils ne peuvent plus consommer de l'art à l'extérieur (au théâtre par exemple) y est aussi pour quelque chose, alors quand ça vient

à eux, c'est intéressant. Il y a également le fait que la créativité c'est aussi le fondement de l'humain. On a besoin d'être créatif, ça nous rend vivant. Alors, les projets artistiques qui les font participer, ça va chercher la fibre créative en eux. Et même s'ils ne participent pas, ils voient. Il se passe quelque chose de magique qui vient les éveiller, qui vient chercher ce qu'ils sont au plus profond d'eux-mêmes.

A.B. : Étant donné que leurs capacités cognitives ou leur capacité de suivre, de répondre ou de donner sont moins présentes, as-tu vu des réactions intéressantes et comment définirais-tu les effets que tu as pu observer dans ces cas-là?

N.L. : Ces personnes ont la mémoire émotionnelle qui est présente. Et la danse, c'est leur génération. C'est là qu'ils ont rencontré leur conjoint ou leur conjointe et la danse, c'était aussi les partys de famille. C'est très significatif pour eux. Peu importe quel type de danse, ça va donc chercher quelque chose d'émotionnel en eux. Quand ils voient quelqu'un danser, ça les éveille, ça va chercher quelque chose en eux qui est joyeux. Ça les rend souriants, ça allume le regard. C'est ce qu'on va chercher avec ces gens-là. Ils ne sont peut-être pas tous participatifs à 100%, mais certains le sont parce que la mémoire ancienne est là. L'autre exemple que j'ai en tête, c'est le tricot. J'ai des gens qui ont tricoté toute leur vie, donc on leur donne des broches et de la laine et ça repart. Donc il y a quelque chose qui s'allume en eux peu importe leur état, il y a quelque chose qui se passe.

A.B. : Tu parles un peu comme si ça leur permettait de se rapporter à eux-mêmes, d'avoir une relation avec eux-mêmes, de se rappeler quelque chose qu'ils ont vécue, d'avoir un rapport intime avec eux-mêmes qui est renouvelé.

N.L. : Effectivement, d'avoir un rapport renouvelé, oui ... ça va rechercher leur individu. Si la danse ne les intéresse pas, ça n'ira pas les chercher. Mais si la danse les intéresse, oui, on va les chercher et ça va éveiller quelque chose. Et ça va éveiller quelque chose d'agréable, comme un sentiment d'utilité, le sentiment qu'ils sont encore capables de faire quelque chose. En CHSLD, beaucoup de deuils sont à faire pour les nouveaux résidents (on ne s'occupe plus des repas, du ménage, on n'a plus notre conjoint, il faut accepter de vivre avec la maladie, notre capacité de marcher ou de bouger diminue, etc.), mais s'ils peuvent aller chercher quelque chose par le biais de l'art, ça rallume la petite lumière. Ils se sentent encore capables

de faire quelque chose, d'aider l'artiste qui vient sur place et de travailler avec lui ou de s'intéresser à ce qu'il fait. Ça donne un objectif de vie. On vient alors de rallumer, d'éveiller quelque chose. C'est comme s'ils se disaient : on peut poursuivre notre vie et ça peut encore être agréable.

A.B. : Peux-tu nous parler de ta maîtrise, de ce qui t'intéresse, de ce que tu cherches à expérimenter.

N.L. : Oui, je suis encore en démarche avec ma maîtrise. Le tout premier projet de résidence d'artistes qu'on a eu en CHSLD m'a allumée sur ce projet de maîtrise, ainsi que les commentaires des personnes autour de moi qui m'ont dit que ce serait intéressant de le faire ailleurs. Et j'ai le bagage nécessaire que peut-être d'autres n'ont pas puisque j'ai eu la chance de faire mon DEC en arts et j'ai effectué mon stage dans le réseau des musées de Trois-Rivières, en plus d'avoir eu un bureau au Conseil des arts durant mon stage. Ceci fait que ça me distingue des autres intervenants en loisir. Donc, pour une résidence d'artistes dans un CHSLD, j'étais plus ouverte. Je pouvais mettre les mots, les termes, donner les explications au personnel pour créer une ouverture dans le centre d'hébergement. Il n'est pas toujours facile de comprendre l'art contemporain, certains ont peur, mais quand on permet de s'ouvrir, de découvrir, alors tous embarquent à l'intérieur du projet.

Mon projet de maîtrise, c'est de créer un outil qui pourrait servir à inspirer l'intervenant en loisir. Un outil qui pourrait les aider à implanter une façon de faire chez eux où qu'ils soient au Québec, pour accueillir d'autres artistes. Il y en a plein au Québec des artistes qui cherchent des lieux de création ou qui veulent faire des résidences d'artistes et on a des personnes âgées qui veulent échanger et s'ouvrir à la communauté. C'est un principe de la médiation culturelle qui permet une ouverture autant du côté de la culture que du côté des personnes âgées. On jumelle alors les deux.

A.B. : Par rapport à la danse (parce que la danse c'est beaucoup le rapport au corps, la connaissance du corps), tu peux nous parler de ta perception du rapport des résidents face à leur propre corps? Et est-ce un aspect important d'intégrer la danse dans un milieu comme un CHSLD?

N.L. : Oui, la danse pour eux c'est important, c'est leur génération. Pour le corps, oui ... quand je parle de la mémoire émotionnelle pour quelqu'un qui a une démence et dont la main se fait aller toute seule lors d'une présentation, c'est qu'il y a une réponse par rapport au mouvement des danseurs. Il y a là quelque chose de fantastique. Pour ceux qui sont atteints de la maladie de Parkinson, par exemple, qui doivent apprivoiser leur corps qui devient de plus en plus rigide et qui voit ça, et bien c'est l'acceptation du corps. C'est une détente, un moment de plaisir, donc le corps se détend. Et ils se rendent compte qu'eux aussi peuvent encore bouger, peut-être de manière différente. Il y a quelque chose de fascinant à voir le rapport entre les danseurs et la réaction des résidents peu importe leur état de santé. Il y a quelque chose qui se passe. Et là où ça se passe le plus c'est dans leurs yeux, leur regard, l'émotivité que ça amène. Il y a quelque chose qui coupe du quotidien, parce que les projets se sont faits surtout sur les unités où l'on voit davantage les soins, où c'est leur milieu de vie. Alors que là, on brise l'ordinaire avec trois danseurs qui viennent danser dans la place. C'est la surprise, c'est l'émerveillement, on arrête le temps. Il y a quelque chose qui se passe. Et il y a encore plein de choses à découvrir, je pense.

A.B. : Qu'est-ce qui te donne de l'énergie dans ton travail malgré les moments difficiles?

N.L. : Le bonheur des résidents. Par exemple, le premier vernissage qu'on a fait à la Maison de la culture quand j'ai vu le regard des familles changer et reconnaître que leurs parents ne sont pas que des personnes malades, mais que c'est encore leurs parents qui ont encore les capacités de faire quelque chose. De voir que là ils exposent dans un lieu professionnel avec des artistes professionnels ... il s'est passé quelque chose de magique. Et ça s'est passé au niveau du personnel, aussi. De voir que oui, on peut faire avec eux autre chose que juste de l'occupationnel ou une petite activité qui se termine, parce que ce projet-là va au-delà du temps qu'on propose. Ça continue dans la tête, ça continue en-dehors. Si c'est de la créativité, alors ils peuvent le faire tout seuls dans leur chambre sous les guides de l'artiste ou selon leur créativité. Il y a quelque chose qui s'allume et qui leur fait penser : "C'est ma passion, et bien ça me revient. Moi j'aime la danse, le dessin, oui, je suis encore capable de créer". Cette petite lumière qui s'allume, c'est le cadeau de mon travail, mon petit bonus.

BIBLIOGRAPHIE

- Andrieu, B. (2002). *La nouvelle philosophie du corps*. Ramonville Saint-Agne : Érès.
- Andrieu, B. (2010). *Le monde corporel : de la constitution interactive du soi*. Lausanne : l'Age d'homme.
- Andrieu, B. (2010). *Philosophie du corps : expériences, interactions et écologie corporelle*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin.
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.
- Arendt, H. (2008). *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*. Paris : Gallimard.
- Aslan, O. (1997). Danse/Théâtre/Pina Bausch I - Des chorégraphies aux pièces. *Théâtre/Public*, 138.
- Aslan, O. (1998). Danse/Théâtre/Pina Bausch II - D'Essen à Wuppertal. *Théâtre/Public*, 139.
- Auerbach, E. (1968). *Mimesis la représentation de la réalité dans la littérature occidentale. Trad. de l'allemand par cornelius heim*. Paris : Gallimard.
- Bajomée, D. et Dor, J. (2011). *Annie Ernaux : se perdre dans l'écriture de soi*. Paris : Klincksieck.
- Bergson, H. (1965). *Matière et mémoire essai sur la relation du corps à l'esprit*. (7e éd.). Paris : Presses universitaires de France.
- Bernard, M. (2010). De la rencontre à la relation amoureuse *De l'attirance à l'amour* (p. 83-106). Paris : L'Harmattan.
- Bernard, M. (2011). *Généalogie du jugement artistique ; suivi de, Considérations intempestives sur les dérives actuelles de quelques arts*. Paris : Beauchesne.
- Berthoz, A. et Jorland, G. (2004). *L'empathie*. Paris : O. Jacob.
- Bertrand, P. (2001). *L'art et la vie*. Montréal : Liber.
- Bertrand, P. (2007). *L'intime et le prochain : essai sur le rapport à l'autre*. Montréal : Liber.
- Biet, C. et Triaud, C. (2006). *Qu'est-ce que le théâtre?* Paris : Gallimard.

- Bourdieu, P. (1979). *La distinction critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. et Boltanski, L. (2008). *La production de l'idéologie dominante*. Paris : Demopolis : Raisons d'agir éditions.
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Presses du réel.
- Bruneau, M., Villeneuve, A. et Burns, S.L. (2007). *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Cabado, F. (2013). *Corps miroirs, Danser à l'hôpital*. Montréal : Regroupement Québécois de la Danse.
- Camara, S. (1996). *La tradition orale en question. Cahiers d'études africaines*. Récupéré de http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cea_0008-0055_1996_num_36_144_1867#
- Caune, J. (1992). *La culture en action de Vilar à Lang : le sens perdu*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- Caune, J. (1996). *Acteur-spectateur une relation dans le blanc des mots*. Paris : A.-G. Nizet.
- Caune, J. (2006). *La démocratisation culturelle : une médiation à bout de souffle*. Saint-Martin d'Hères : Presses universitaires de Grenoble.
- Cauquelin, A. (2000). *L'invention du paysage* (1re éd. éd.). Paris : PUF.
- Charmatz, B. et Launay, I. (2011). *Undertraining : on a contemporary dance*. Dijon : Presses du réel.
- Chaumier, S. et Mairesse, F. (2013). *La médiation culturelle*. [texte]. Paris : Armand Colin.
- Cheng, F. (2008). *Cinq méditations sur la beauté*. Paris : Albin Michel.
- CHUV. (2014). *Activités culturelles du CHUV. Centre hospitalier universitaire vaudois*. Récupéré le 21 octobre 2014 de http://www.chuv.ch/culture/clt_home/clt-publications.htm
- CNRTL. (2012). *Piété*. Consulté en ligne le 17 juillet 2014. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr>
- CNRTL. (2012). *Perception*. Consulté en ligne le 4 juin 2013. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/>
- CNRTL. (2012). *Vécu*. Consulté en ligne le 4 juin 2013. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/>

CNRTL. (2012). *Dialectique*. Consulté en ligne le 4 juin 2013. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/>

CNRTL. (2012). *Catégorie*. Consulté en ligne le 4 juin 2013. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/>

CNRTL. (2012). *Corporéité*. Consulté en ligne le 12 octobre 2014. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/>

CNRTL. (2012). *Idéal*. Consulté en ligne le 12 octobre 2014. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/>

Conte, R. et Laval-Jeantet, M. (2008). *Du sacré dans l'art actuel?* Paris : Klincksieck.

Cork, R. (2012). *The healing presence of art*. Yale University Press.

Couchot, E. (2014). L'expérience esthétique chez l'homme et l'animal. Dans Lumley, H. d. (dir.), *Le beau, l'art et l'homme : émergence du sens de l'esthétique* (p. 193-200). Paris : CNRS éditions.

de Watteville, C. (2009). *L'art et la culture au CHUV. Centre hospitalier universitaire vaudois*. Récupéré le Consulté en ligne le 21 octobre 2014 de <http://www.chuv.ch/culture/clt-art-culture-090415.pdf>

Deleuze, G. et Bacon, F. (2002). *Francis Bacon logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil.

Deleuze, G. et Guattari, F. (1972). *Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de minuit.

Deleuze, G. et Guattari, F. (2005). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Éditions de Minuit.

Delsol, C. (2014). Émotion esthétique, indignation morale, étonnement philosophique: la sortie de l'ombre. Dans Lumley, H. d. (dir.), *Le beau, l'art et l'homme : émergence du sens de l'esthétique* (p. 171-174). Paris : CNRS éditions.

Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Éditions de Minuit.

Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil.

Eco, U. (1992). *La production des signes*. Paris : Librairie générale française.

Eco, U. (1994). *Les limites de l'interprétation*. Paris : Librairie générale française.

Ernaux, A. (1993). *Journal du dehors*.

Formis, B. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris : Presses universitaires de France.

Foster, S.L. (2011). *Choreographing empathy : kinesthesia in performance*. London : Routledge.

Gaudet, C. et Martin, A. (2012). *L'ambiguïté comme vecteur de sensation réflexion sur quatre études chorégraphiques Mémoire de maîtrise en danse M12741* (pp. iv, 111 f). Montréal : Université du Québec à Montréal. Disponible par Archipel <http://www.archipel.uqam.ca/5262/>

Gobry, I. (2003). *Le sens de la beauté*. Paris : La Table ronde.

Godard, H. (1992). *Le déséquilibre fondateur : Le corps du danseur, épreuve du réel*. Art press, hors série no. 13, «20 ans, l'histoire continue », p. 141.

Gosselin, P. (2006). La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, É. (dir), *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 21-32). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Gravel, C. et Levac, M. (2012). *La création du danseur dans l'espace de l'œuvre chorégraphique autopoïétique d'une (re)prise de rôle Mémoire de maîtrise en danse M12609* (pp. v, 165 f). Montréal : Université du Québec à Montréal. Disponible par Archipel <http://www.archipel.uqam.ca/5114/>

Grenier, C. (2003). *L'art contemporain est-il chrétien?* Nîmes : J. Chambon.

Grotowski, J. (1971). *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : La Cite.

Grout, C. (2000). *Pour une réalité publique de l'art*. Paris ; Montréal : L'Harmattan.

Grout, C. (2004). *L'émotion du paysage : ouverture et dévastation*. Bruxelles : Lettre volée.

Gusdorf, G. (1993). *Mémoire et personne*. Paris : Presses universitaires de France.

Hegel, G.W.F., Timmermans, B. et Zaccaria, P. (1997). *Esthétique*. Paris : Librairie générale française.

Laflamme, Y. (2006). La science de l'art / l'art de la science : une synergie propre à un nouvel esprit scientifique en recherche création. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, É. (dir), *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 65-76). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Lafortune, J.-M. (2012). *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

LAHF. (2012). *About arts and health*. London Arts in Health Forum. Récupéré le Consulté en ligne le 21 octobre 2014 de <http://www.lahf.org.uk>

Lancri, J. (2006). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, É. (dir), *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 9-20). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Laplangine, F. (2010). *La description ethnographique*. Paris : Armand Colin.

Laplangine, F. et Nouss, A. (2008). *Le métissage : un exposé pour comprendre : un essai pour réfléchir*. Paris : Téraèdre.

Leao, M. (2003). *La présence totale au mouvement*. Paris : Point d'appui.

Lebovici, E. (2004). *L'intime*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts.

Levinas, E. (1993). *Entre nous essais sur le penser-à-l'autre*. Paris : Librairie générale française.

Levinas, E. (1998). *Le temps et l'autre*. Paris : Presses universitaires de France.

Loubier, P., Ninacs, A.-M. et Galerie Skol. (2001). *Les commensaux quand l'art se fait circonstances = when art becomes circumstance*. Montréal : Skol.

Loupe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse.

Mac Leod, P. (2011). *Sens et Beauté*. Paris.

Maison Rouge, I.d. (2004). *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*. Paris : Scala.

Massiani, L. et Martin, A. (2011). *Danse in situ réflexion sur la relation, danseurs, public, site* Thèse de doctorat en études et pratiques des arts D2291 (pp. xiii, 216 f). Montréal : Université du Québec à Montréal,. Disponible par Archipel <http://www.archipel.uqam.ca/4705/>

Mattéi, J.-F. (2010). La beauté, le désir et l'amour. *De l'attirance à l'amour* (p. 39-46). Paris : L'Harmattan.

Mattéi, J.-F. (2014). L'émergence de l'idée de beauté en Occident. Dans Lumley, H. d. (dir.), *Le beau, l'art et l'homme : émergence du sens de l'esthétique* (p. 139-148). Paris : CNRS éditions.

Merleau-Ponty, M. (1976). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1985). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, M. et Lefort, C. (1964). *Le visible et l'invisible suivi de notes de travail. Texte établi par Claude Lefort accompagné d'un avertissement et d'une postface*. Paris : Gallimard.

Merot, A. (2014). La notion de "Beau idéal". Dans Lumley, H. d. (dir.), *Le beau, l'art et l'homme : émergence du sens de l'esthétique* (p. 149-163). Paris : CNRS éditions.

Millet, C. (2011). *Le corps exposé*. Nantes France : Éditions nouvelles Cécile Defaut.

Moralès, G. (2010). *L'écriture du réel : pour une philosophie du sujet*. Paris : Les Éditions du Cerf.

Morin, E. (2012). *Edgar Morin. Réforme de pensée, transdisciplinarité, réforme de l'université*. CIRET. Récupéré de <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c1.php>

Mucchielli, A. (1996). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris : A. Colin.

Nancy, J.-L. (2009). *Dieu, la justice, l'amour, la beauté quatre petites conférences*. Montrouge : Bayard.

Paire, C. (2014, octobre) Les apports des initiatives culturelles et artistiques à l'hôpital. Communication présentée au Colloque Art et Santé de l'UQAM Montréal

Perec, G. (1989). *L'infraordinaire*. Paris : Éditions du Seuil.

Piette, A. (2003). *Le fait religieux : une théorie de la religion ordinaire*. Paris : Economica.

Ponzio, A., Levinas, E. et Harmathèque. (2003). *Sujet et altérité sur Emmanuel Lévinas suivi de Deux dialogues avec Emmanuel Lévinas La Philosophie en commun* (pp. 1 ressource en ligne (158 p). Paris : L'Harmattan. Disponible par l'Harmathèque <http://proxy.bibliotheques.uqam.ca/login?url=http://www.harmatheque.com/ebook/27384413>
94

Poty, M. (2010). De la coupe aux lèvres. *De l'attirance à l'amour* (p. 13-25). Paris : L'Harmattan.

Pouillaude, F. (2009). *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris : J. Vrin.

Poupart, J. et Groupe de recherche interdisciplinaire sur les méthodes qualitatives. (1997). *La recherche qualitative enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Montréal : G. Morin.

Proust, M. (1984). *A la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard.

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*.

Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique éditions.

Ribon, M. (2002). *À la recherche du temps vertical dans l'art : essai d'esthétique*. Paris : Éditions Kimé.

Rousier, C. (2003). *Être ensemble : figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*. Pantin : Centre national de la danse.

Sauvageot, A. (2007). *Sophie Calle, l'art caméléon*. Paris : Presses universitaires de France.

SKOR. (2012). *Foundation for Art and Public Domain*. Consulté en ligne le 21 octobre 2014 de <http://www.skor.nl/eng>

Sourjins, C. (2014). La Beauté dans l'art contemporain. Dans Lumley, H. d. (dir.), *Le beau, l'art et l'homme : émergence du sens de l'esthétique* (p. 175-180). Paris : CNRS éditions.

Stanislavsky, K. (1984). *La construction du personnage*. Paris : Pygmalion.

Stitelmann, J. (2007). *L'œuvre ouvrante. Thèse de doctorat*. Récupéré de www.poietique.ch

Stuart, M. (2010). *On va où, là : damaged goods, Meg Stuart*. Dijon : Presses du réel.

Tembeck, T. (2014, octobre). Vers une esthétique nosocomiale: précédents et perspectives pour les pratiques d'art en milieux de soins. Communication présentée au Colloque Art et Santé de l'UQAM Montréal

Tournebise, T. (2010). Aveugles pour mieux se voir. *De l'attirance à l'amour* (p. 59-82). Paris : L'Harmattan.

Vermersch, P. (2012). *Explicitation et phénoménologie : vers une psychophénoménologie*. Paris : Presses universitaires de France.

Watteau, D., Rondeau, C., Carré d'art/Musée d'art contemporain de Nîmes. et Musée départemental de l'Oise. (2010). *Vivre l'intime : (dans l'art contemporain)*. Paris : Thalia édition.

Weil, S. (1988). *La pesanteur et la grâce*. Paris : Presses pocket.